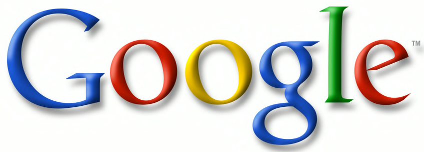
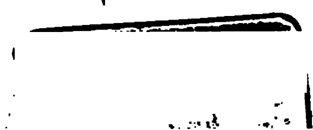








LES

VRAIS PRINCIPES

DU

CHANT GRÉGORIEN.

LES

VRAIS PRINCIPES

DU

CHANT GRÉGORIEN,

PAR

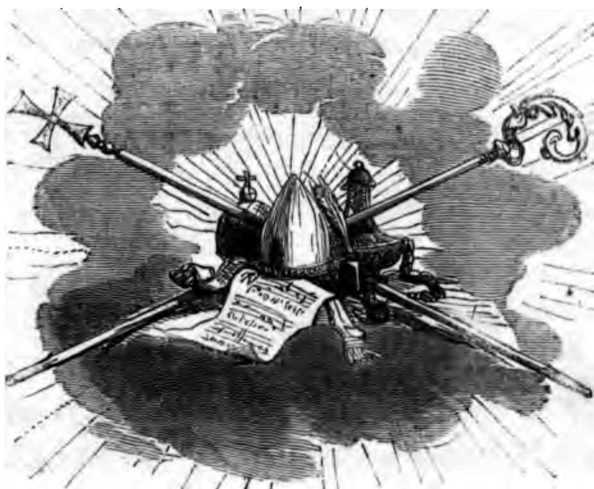
N. A. JANSSEN, PRÊTRE,

PROFESSEUR DE CHANT DANS LES DEUX SECTIONS DU SÉMINAIRE ARCHIÉPISCOPAL DE MALINES,

PUBLIÉS SOUS LES AUSPICES

DE SON ÉMINENCE RÉVÉRENDISSIME

MONSEIGNEUR LE CARDINAL-ARCHEVÊQUE.



MALINES.

P. J. HANICQ, IMPRIMEUR DU SAINT SIÉGE, DE LA SACRÉE CONGRÉGATION DE LA PROPAGANDE
ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE MALINES.

AVEC APPROBATION. — 1845.


BIBLIOTHECA BODLEIANA



A

SON ÉMINENCE RÉVÉRENDISSIME

LE CARDINAL STERCKX,

ARCHEVÊQUE DE MALINES,

PRIMAT DE LA BELGIQUE, ETC. ETC.

MONSEIGNEUR,

JE suis heureux de pouvoir déposer aux pieds de Votre Eminence l'hommage d'un travail que vos encouragements m'ont fait entreprendre et dont le succès est assuré, depuis que Vous avez bien voulu l'honorer de votre haute protection. Sous de tels auspices, ces principes du Chant Grégorien ne sauraient manquer de se répandre au loin et d'asseoir ainsi sur ses véritables bases la réforme du chant d'église.

On ne l'oubliera pas, Monseigneur, c'est l'Archevêché de Malines qui, dans cette grande œuvre, donne l'exemple, en voulant sérieusement la pratique de ce qui n'est ailleurs que l'objet de vagues désirs, de tendances peu arrêtées. Et cela ne doit point étonner, quand on considère toutes les grandes choses qui se sont faites ici dans ces dernières années. Autour de notre Métropole on voyait surgir et fleurir tant de belles institutions, où la génération nouvelle vient se retremper dans le Catholicisme. L'avenir m'appartient, disait la Religion, et le peuple belge sera toujours ce qu'il a toujours été, un peuple de Catholiques Romains. Dans nos cathédrales séculaires, autour de nos antiques autels, se pressait la foule avec les fortes convictions et avec toute la ferveur des âges de foi. C'est alors que Votre Eminence a compris que le temps était venu de ramener aussi dans nos temples ces antiques chants de la piété primitive, ces expressions toujours si vraies de sentiments qui sont toujours les mêmes, parce qu'ils tiennent à une Religion qui ne change pas.

Votre Eminence a voulu réhabiliter le Plain-Chant, Elle a daigné associer mes faibles moyens à la grande œuvre qu'Elle voulait opérer. J'ai accepté cette sainte mission avec toute l'ardeur que le zèle de Votre Eminence peut exciter dans le cœur de ceux qu'Elle envoie. J'ai la conviction d'avoir saisi les vrais principes de ce chant et, sous les aîles de votre haute protection, j'ai eu le courage de les enseigner. Ce travail, Monseigneur, quelque défectueux qu'il puisse être encore, aura toujours l'immense avantage d'avoir été agréé par Votre Eminence; et je sais que dans tout notre pays et même bien au-delà, Votre Nom sera pour lui la plus brillante et la plus solide de toutes les recommandations. On lira ce livre, on l'étudiera; on aimera et on cultivera le Plain-Chant, et ce sera la plus belle récompense que puisse ambitionner pour ses veilles

De Votre Eminence,

MONSEIGNEUR,

Le plus dévoué fils,

N. A. JANSSEN.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DE L'OUVRAGE.

INTRODUCTION.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA PSALMODIE.

INTRODUCTION.

CHAPITRE I.

TROISIÈME PARTIE.

DE L'OFFICE DIVIN.

INTRODUCTION.

CHAPITRE I.

Intonations qui ont rapport au S. Sacrifice de la Messe.

CHAPITRE II.

De l'office divin proprement dit. — Intonations qui y sont relatives.

QUATRIÈME PARTIE.

EXÉCUTION DU CHANT SACRÉ.

CHAPITRE I.

Réflexions générales.

CHAPITRE II.

APPENDICE I.

Contenant quelques conseils touchant la composition d'un plain-chant.

CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

APPENDICE II.

FIN DU TABLEAU SYNOPTIQUE.

AVANT-PROPOS.



Nous avons fait cette Méthode, à la demande expresse d'une personne haut placée dans la hiérarchie ecclésiastique. Il était donc juste que nous y missions tous les soins possibles, afin que nos faibles moyens répondissent à la haute confiance, dont nous avons été honorés. Partant, nous n'avons dû rien omettre pour rendre les préceptes du chant ecclésiastique assez complets, sans donner dans une prolixité ennuyeuse et dès lors inutile.

Le désir de contribuer d'une manière efficace à une exécution convenable des chants sacrés, en les rétablissant sur leurs véritables bases, a été le but de nos travaux et de nos recherches. Si cet avantage en résulte, nous serons amplement dédommagés des études spéciales, auxquelles il nous a fallu nous livrer.

Cet avant-propos paraîtra peut-être un peu laconique; mais le lecteur avide de s'instruire nous passera cette brièveté après la lecture de quelques réflexions générales que nous allons lui présenter. Elles serviront à faire ressortir l'importance de la matière, et à prédisposer le lecteur à étudier avec fruit les règles de notre Méthode.



INTRODUCTION.



Le chant, d'après la définition des auteurs, n'est qu'une modulation artificielle de la voix, ou une inflexion et un passage de la voix du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, par le moyen d'intervalles propres à exprimer diverses affections de l'âme (1).

La voix est un son produit par des organes que nous tenons de la nature, et qui servent à l'usage de la langue (2). D'où il suit que toute voix est un son, quoique tout son ne soit pas toujours une voix; car pour cela il est nécessaire que le son soit produit par les organes corporels de l'homme. Ainsi, les effets d'un instrument de musique ne sont pas appelés voix, mais sons; ainsi des quadrupèdes, des oiseaux etc.

Ensuite, le mouvement continu de la voix qui du grave passe à l'aigu, ou de l'aigu au grave, ou cette variation artificielle de la voix est ce qui fait la *consonnance*, dans le sens le plus large de ce mot. Cette consonnance consiste dans un mélange de sons graves et aigus qui frappent nos oreilles d'une manière uniforme et suave (3).

Lorsque diverses voix sont simultanément et artificiellement unies, il en résulte ce qu'on appelle *contrepoint*, et dans un sens plus restreint *harmonie* (4). Les anciens, il est vrai, parlent aussi *d'harmonie*, mais ordinairement dans un sens autre que celui que nous venons d'indiquer.

D'un autre côté, les dénominations de *chant*, *motif*, *mélodie* etc., expriment l'idée que nous attachons à la production des sons par une seule voix, ou par plusieurs voix unisonniques, continuées sur divers degrés successifs (5).

Ceci nous conduit à expliquer les deux espèces de chant, *composé* et *simple*. Le chant *composé* ou *figuré* est celui qui est exécuté par plusieurs voix diverses, mais réunies d'après certaines règles reçues, ou aussi par une seule voix, mais, avec quantité, mesure et cadence, d'après la variété des figures qui indiquent les modifications de l'organe de la voix (6). — Le chant *simple* est celui qui s'exécute à une ou plusieurs voix unisonniques, sans mesure notable et sans un mouvement rigoureusement déterminé. C'est le chant connu sous la dénomination de *Plain-Chant* (7).

---

(1) P. Mersen. Harmon. L. 7. (2) Franc. Salinas de mus. L. 2. C. 3.

(3) Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens (Boèce L. 3. de mus.).

(4) Zarl. instit. harm. T. II. C. 12.

(5) Melodia est sonorum continuata commixtio, ità ut alter post alterum fluxu continuo sonet, et propriè dicitur cantio unius vocis (Bureta apud Martin.).

(6) Musica figurata ea est, in qua variæ notulæ secundùm varias figuras aliam subindè quantitatem accipiunt (Sebast. Heyden de arte Can. L. I.).

(7) Cantus planus dicitur cujus notæ æquali mensura et pari tempore pronuntiantur (*Petr. Aaron de instit. Harmon.*).

Le Plain-Chant est ordinairement assimilé au Chant Grégorien; mais alors il est nécessaire qu'il soit composé dans la tonalité de S. Grégoire I. C'est le chant qui depuis des siècles a été adopté généralement dans l'église pour accompagner et rehausser les cérémonies du Culte. Mais disons-le en passant, ce beau chant est arrivé aujourd'hui à un tel point de dégradation, qu'il est à peine reconnaissable, lorsqu'on le compare aux traditions anciennes et légitimes.

Il faut ici remonter un peu plus haut, afin que le lecteur ait une idée, pour ainsi dire, historique du chant, relativement aux cérémonies religieuses.

Le chant est incontestablement un don de la nature pour soulager les cœurs affligés et pour alléger les misères de cette vie mortelle. Or, la nature, c'est Dieu. Et *le Seigneur a tout fait pour Lui* (1). Donc la voix de l'homme doit louer son Créateur, comme sa langue doit annoncer sa gloire (2); ce qu'elle fait d'une manière bien plus digne de Dieu, lorsqu'elle se mêle aux doux transports de la reconnaissance (3).

Aussi, le peuple fidèle a-t-il dans tous les temps accompagné de sa voix le Culte qu'il rendait à Dieu, quoique les saintes écritures n'en fassent pas une mention spéciale, avant le grand législateur des Hébreux. Poursuivis de près par le roi Egyptien, les Juifs venaient de marcher à pied sec au milieu de la mer rouge, ayant l'eau à droite et à gauche, qui leur servait comme de rempart. Alors Moïse et les enfants d'Israël chantèrent ce cantique au Seigneur : *Chantons des hymnes au Seigneur, parcequ'il a fait éclater sa grandeur et sa gloire, et qu'il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier* — qui nous poursuivaient (4).

Depuis cette époque, et jusqu'à la venue du Messie, nous rencontrons à chaque pas des témoignages en faveur du chant religieux. Nous le voyons régularisé sous les rois David et Salomon; sous les juges d'Israël. Les Lévites furent spécialement chargés de son exécution (5).

Dès l'aurore de la Loi nouvelle, nous trouvons le grand mystère de la rédemption annoncé et proclamé par le chant : *écoutez donc comment la nouvelle Eve a chanté;* elle dit : *mon âme glorifie le Seigneur.* De sorte que *le chant de Marie a remplacé les plaintes de la première Eve* (6).

Arrivons à des témoignages plus éclatants encore. Le fils de Dieu, Dieu lui-même, a voulu nous enseigner à élever nos voix, dans la célébration des saints mystères. « Et hymno dicto — Και 'υμνησαντες — et après avoir chanté l'hymne, ils sortirent pour s'en aller sur la montagne des Oliviers » (7).

Aussi les Apôtres furent-ils fidèles à imiter l'exemple du divin Rédempteur. Ecoutons S. Paul (8) : *Instruisez-vous et exhortez-vous les uns les autres par des Psaumes, des Hymnes et des Cantiques spirituels, chantant de cœur avec édification les louanges du*

(1) Prov. C. 16. 4.

(2) « Dedit mihi Dominus linguam mercedem meam : et in ipsa laudabo eum (Eccles. C. 51. 30.). »

(3) Laudabo nomen Dei cum cantico.

(4) Exod. XIV. 22. Ibid. XV. 1.

(5) Jud. XV. 17. Dan. III. I. paral. XV. 16. Ibid. XXV. 1. 7. I. Reg. 18. 6. Confer. S. Augus. L. XVII. De la cité de Dieu C. 14. Habac. III. Judith XVI.

(6) « Audite igitur quemadmodum tympanistria nostra cantaverit, ait enim; magnificat anima mea Dominum. Hevæ planctum Mariæ cantus exclusit (S. Augus. serm. 18. de Sanc.).

(7) Math. XXVI. 30. (8) Col. III. 16.

Seigneur. — Et dans son épître aux Ephésiens (1) : ***Remplissez-vous du S.-Esprit, vous entretenant de Psaumes, d'Hymnes et de Cantiques, chantant et psalmodiant du fond de vos cœurs à la gloire du Seigneur.*** — Lui-même donne l'exemple de cette pieuse pratique, lorsqu'incarceré avec Silas (2) il entonne un hymne à la gloire de celui, pour qui il devait souffrir (3).

Il est certain que les premiers chrétiens pratiquaient ces préceptes et imitaient de si saints exemples. S. Denys l'Aréopagite, qui écrivit du temps des Apôtres, dit expressément que l'évêque ayant entonné la mélodie des Psaumes, le reste du clergé poursuivait le chant (4). Philon l'hébreux, qui était à Rome du vivant de S. Pierre, avec lequel il eût plusieurs conférences, comme nous l'apprend S. Jérôme, raconte que les chrétiens se rendaient de grand matin à un oratoire appelé *Cenacle*, et que là, ils chantaient à double chœur d'hommes et de femmes, ayant de part et d'autre un directeur occupé à régler le tout avec un ordre admirable. Pline le proconsul de Bithynie fait mention du même usage dans un écrit qu'il envoya à l'empereur Trajan, l'an III. de J.-C. — Justin le philosophe, qui plus tard se convertit au christianisme et scella sa croyance de son sang; S. Clément d'Alexandrie, S. Cyprien, Tertullien, S. Basile dans le IV siècle, tous sont unanimes à cet égard.

Les souverains Pontifes de Rome, qui furent les gardiens du dépôt sacré des traditions apostoliques, furent aussi les premiers à propager l'usage du chant dans les églises. Les Damase, les Léon, les Gelase, les Hormisdas et tant d'autres contribuèrent plus ou moins, et d'après les circonstances difficiles où ils se trouvaient, à régler les chants religieux.

Mais il était réservé à S. Grégoire-le-grand, de nous léguer le système tonal de ce chant admirable qui a immortalisé son nom, et qui, à travers tant de siècles et tant de révolutions sociales, est venu jusqu'à nous.

Pour avoir une idée de la haute importance qu'on attacha, dans tous les temps, à l'établissement, à la propagation et à la conservation intégrale du chant sacré, et notamment du chant Grégorien, il suffit de consulter l'histoire. Les attaques des hérétiques et des ennemis de l'église d'un côté; et de l'autre, les soins des Papes, des Conciles et des Evêques, voire même les pieux efforts des Rois et des Empereurs, prouvent à l'évidence que rien ne coûtait, lorsqu'il s'agissait de conserver le dépôt précieux de la divine psalmodie, et du chant sacré en général.

Parmi les hérétiques d'ancienne date, les Nicolaïtes et les Gnostiques marchent à la tête des impies. Le deuxième concile d'Antioche, qui fut célébré vers l'an 270, condamna Paul de Samozate, non seulement du chef d'hérésie dans le dogme, mais aussi parcequ'il proscrivit témérairement les chants religieux en usage, et les psaumes de David, auxquels il s'efforça de substituer des chansons à sa propre gloire. S. Augustin nous apprend que les Donatistes remplacèrent l'antique psalmodie par d'autres chants; mais qu'ils furent condamnés dans un concile romain sous le pape S. Melchiade (313), et l'année d'après, dans celui d'Arles, sous le pontificat de S. Silvestre. S. Athanase s'arma de zèle contre les Méléciens, par la seule raison qu'ils chantaient les psaumes d'une manière inconvenante et ridicule, en les accompagnant de battements de mains,

(1) C. V. 18. 19. (2) Act. XVI. 25.
(3) Conf. S. Chrys. C. XXIV. de orat. in hom : *timentibus Deum.*
(4) De eccles. hier. C. 3.

et du bruit d'une multitude de petites cloches suspendues à une corde. — Les sectateurs d'Apollinaire-le-jeune, qui inventèrent des psaumes et des cantiques autres que ceux usités dans l'église, furent condamnés dans le concile Romain de 373 sous S. Damase et en 381, dans un Concile œcuménique. — S. Ambroise combattit les Ariens qui s'écartèrent de la pratique légitime. — Julien l'apostat, dont en ce point Luther suivit l'exemple, tronqua aussi le chant de l'église. Mais l'église garda le dépôt sacré, et jamais elle ne se lassa de lancer ses anathèmes contre les innovateurs qui eurent le triste courage de travailler à la destruction, ou à la dégénerescence de son chant.

Quant aux efforts dans un sens contraire, nous ne finirions pas, si nous détaillions ce que, après S. Grégoire, on a eu de sollicitude à ce sujet. S. Augustin, l'apôtre de l'Angleterre, introduisit dans ce pays le chant religieux, en même temps que la foi. Ensuite, le concile de Cloveshove, et, à la fin du IX siècle Alfred-le-grand, travaillèrent successivement à la propagation du chant romain, ou au rétablissement de sa pureté primitive (1).

Dans les Gaules, on fit plus encore. Chilperic I, Dagobert, Pepin s'occupèrent du chant sacré; mais Charlemagne surtout n'épargna rien pour que, dans les églises de ses états, on chantât selon les traditions et les règles de S. Grégoire (2).

Du temps de Grégoire II, des missionnaires furent envoyés dans la Bavière. Il leur était expressément enjoint de surveiller l'exécution du chant, d'après les traditions et les préceptes du Siége Apostolique (3). Ce fut un grand pas vers la propagation du chant Grégorien en Allemagne; mais un peu plus tard, l'arrivée d'un chantre Romain, dans la célèbre abbaye des Benedictins de S.t Gall, acheva de le répandre généralement dans ces contrées (4).

Nous ne parlerons pas du grand nombre d'auteurs qui nous ont laissé des écrits remarquables sur la matière du chant ecclésiastique. Nous n'avons pas besoin d'eux pour insister davantage sur le cas qu'on faisait de cette partie de la liturgie. Au reste, nos lecteurs feront connaissance avec eux, dans le cours de la Méthode. Nous voulons seulement, pour encourager l'étude du chant, faire une revue succincte de quelques passages des annales de l'église, qui montreront, non seulement la grande utilité, mais de plus, la nécessité d'étudier le chant, pour tous ceux qui sont appelés aux fonctions sublimes du sacerdoce.

Déjà du temps de S. Grégoire I, la connaissance de la psalmodie était requise dans ceux qui aspiraient à l'épiscopat. S. Grégoire lui-même se refusa à sacrer Jean le prêtre, évêque, parcequ'il laissait à désirer sous le rapport du chant (5).

La même discipline fut maintenue dans des temps postérieurs. En effet, les Pères du deuxième Concile de Nicée, can. 2. decrétèrent que personne ne pouvait être

---

(1) Jean le diac. L. II. Bède, hist. Angl. L. IV. C. 2. Mabillon L. XXIII. Wood hist. acad. oxon. L. I.

(2) Walaf. de reb. eccles. C. 25. Baluz.- Mabill. F. I. capitul. col. 203 et. analect. in f. p. 73.

(3) Ministris quorum canonicam adprobaveritis promotionem, sacrificandi et ministrandi, sive etiam *psallendi*, *ex figura et traditione* apostolicæ et Romanæ sedis ordine tradetis potestatem (Gerb. de can. T. I. p. 274.).

(4) Ibid. loc. cit.

(5) « Sed nec Johannem presbyterum ***psalmorum nescium*** præsumpsimus ordinare, quia hæc eum res minus sui profecto habère studium demonstrabat (L. X. ep. 34.). Remarquez qu'il est indubitablement ici question du *chant* des psaumes, car ceux-ci étaient toujours accompagnés de chant. Du reste, c'est ainsi que l'entendent les pères de la congrégation de S. Maure, dans leurs notes sur les œuvres de S. Grégoire, ainsi que Tomassin ct plusieurs autres.

promu à la dignité épiscopale, sans être instruit dans la psalmodie (1). De même, le huitième Concile de Tolède, can. 6. déclare que nul ne peut être admis à un degré quelconque de la hiérarchie, sans qu'il soit parfaitement instruit dans le chant sacré. « Decrevimus ut nullus cujusque dignitatis deinceps percipiat gradum, qui non totum psalterium vel *canticorum usualium et hymnorum*.... perfectè noverit supplementum. »

Il est vrai que la discipline d'autrefois a été modifiée en partie, touchant le psautier; mais elle est restée toujours en vigueur, pour ce qui concerne les chants habituels de l'église. En effet, si nous passons à des temps plus rapprochés, toujours nous rencontrons la même sollicitude de la part de l'église. Le Concile de Trente veut que le chant soit cultivé et enseigné dans les séminaires (2). Nous retrouvons la même disposition dans le dernier Concile Romain sous Benoît XIII (1725) (3). Le même Concile veut en outre que dans la collation des canonicats, on nomme de préférence ceux qui savent bien le chant Grégorien (4).

Mais pourquoi multiplier les autorités en faveur d'une thèse, dont la valeur ne peut pas être raisonnablement contestée? Néanmoins, il importe de répondre ici à deux objections qui se présentent assez souvent. Certaines personnes croient pouvoir se dispenser de l'étude du chant, en prétextant l'ingratitude de la nature qui ne les a pas douées d'une belle voix, ou d'une ouïe musicale. Nous n'avons qu'un mot à leur dire, il est encourageant. Etudiez, leur dirons-nous, et chantez sous la direction d'un maître habile; et vos défauts disparaîtront bientôt, sinon totalement, du moins, assez pour que votre chant soit tolérable. D'autres ne cultivent pas le chant, et négligent les études qui s'y rapportent, à cause de leur talent même. Ils croient qu'ils peuvent se contenter de ne pas chanter faux, et que là doivent se borner leurs soins. A ceux-ci, nous laisserons répondre un ancien, le célèbre Gui l'Aretin: « nam qui facit » quod non sapit, diffinitur bestia (5). » De là le proverbe: *Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu* (6).

Si nous nous adressons ici spécialement au clergé, c'est parce que nous sommes persuadés, que les études du chant et sa bonne exécution dépendent, en grande partie, de l'impulsion qui viendra de ce côté. En vérité, il n'est guères possible d'avoir de bons chantres dans les églises, à moins que les ecclésiastiques ne veillent à leur éducation musicale, et prêchent surtout d'exemple. Qu'on nous pardonne cette franchise; mais nous ne serons que trop vrais, lorsque nous dirons, que l'insouciance de plusieurs personnes qui ont une mission spéciale pour faire fleurir le chant sacré, est une des causes principales de sa décadence. A cet égard, on serait tenté de dire avec un illustre Cardinal: (7) « Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitæ » cursu in cantu versari, ipsum verò cantum, quod turpe est ignorare. » Et ailleurs: (8) « Ipse cantus ecclesiasticus quàm à vero Gregoriano dissimilis est! Fastidit ætas nostra » concentum gravem et stabilem, amatque modulos quosdam quibus in frusta concisus » cantus dissiliat et enervetur. »

---

(1) Decernimus quemlibet quidem qui ad episcopalem gradum est provehendus, psalterium omninò nosse, ut ex eo omnem quoque suum clericum ità initiari moneat.

(2) Sess. XXIII C. 18. de reform. (3) Cantum gregorianum addiscant.

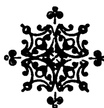
(4) C. V. In canonicatibus verò... conferendis, cæteris paribus, semper eos præferant qui *cantum callent gregorianum*.

(5) Reg. mus. rhytm. (6) P. Alfieri.

(7) J. Bona de cant. eccles. § III. N° 1. (8) Ibid. N° 3.

Cependant nous aimons à le constater, il se manifeste de nos jours un revirement dans les esprits, qui tend à rétablir le chant d'église dans sa pureté primitive, et dans son antique splendeur. Puisse cette Méthode contribuer à obtenir un si heureux résultat! Nous avons eu à tâche de la faire aussi romaine, aussi grégorienne, aussi vraie que possible. Dociles à ce mot de Charlemagne : « Retournez à la source de » S. Grégoire dont vous avez faussé le chant. » Nous avons puisé aux sources mêmes, en consultant les plus grands auteurs anciens et modernes. C'est pourquoi nous avons été forcés de retrograder, n'en déplaise au progrès du siècle.

Si parfois l'on nous trouve des idées neuves, neuves à force d'être anciennes, et des préceptes, qui semblent heurter les opinions et les pratiques reçues, nous ne savons qu'y faire. Nous ne prétendons en aucune manière au mérite de l'invention. Nous citons des autorités en traduisant leurs paroles avec conscience ; nous avons adopté les principes qui nous paraissent devoir être admis, nous tirons les conséquences qui en découlent ; le lecteur jugera du reste.



PREMIÈRE PARTIE.

RÈGLES DU CHANT GRÉGORIEN, ROMAIN,

ou

PLAIN-CHANT.



CHAPITRE PREMIER.

Pourquoi le chant ecclésiastique est-il appelé *Grégorien*, *Romain*, *Plain-Chant.* — Sa définition. — Des notes. — Des lignes. — Des clefs. — Gamme. — Intervalles. — Signes accessoires. — Pauses. — Barres. — Neume. — Bémol. — Bécarre.

§ I.

Pourquoi le chant ecclésiastique est-il appelé *Grégorien, Romain, Plain-Chant.* — Sa définition.

1. Le chant ecclésiastique est appelé *Grégorien,* parce qu'il a été régularisé par S. Grégoire I, (1) surnommé le Grand, qui en a modifié

---

(1) S. Grégoire I, surnommé le Grand, monta sur le trône Pontifical l'an 590 de J.-C. Nous disons qu'il a été le régulateur, et non pas l'inventeur du chant ecclésiastique. Sans parler des premiers chrétiens qui dès le temps des Apôtres chantaient déjà dans des lieux où se célébraient les divins mystères, comme l'atteste expressément Philon cité par Eusèbe (L. II. hist. (C. 17), Tertullien dans son apologie (C. 2), S. Paul I. Cor. XIV. 15, ad Eph. V. 19. — Colos. III, 16. — Il est certain que déjà l'an 371, S. Damase avait sinon introduit, du moins propagé l'usage de chanter les psaumes. On veut même que ce S. Pontife donna au chant une forme nouvelle et qu'il composa, entre autres, des Cantiques en l'honneur de S. Paul : *Jam dudum Saulus procerum præcepta secutus*, etc.

Après S. Damase plusieurs autres Pontifes s'occupèrent du chant. L'on cite particulièrement S. Léon, Gelase, Symmaque, Jean, Boniface, etc. Mais comme les monuments d'une si haute antiquité nous manquent pour indiquer avec certitude la part que ces Papes ont prise à l'établissement ou au développement du chant sacré, nous passons à S. Ambroise, Archevêque de Milan, qui, lui certes, contribua d'une manière spéciale à donner au chant une forme régulière et des principes plus ou moins fixes. En effet, S. Ambroise régla la tonalité et la manière d'exécuter les hymnes, les psaumes et les antiennes. Il composa des chants pour tous les jours de l'année, et en ordonna l'usage dans toutes les églises de sa juridiction (*De Muris, sum. mus.* C. III). Etant en butte à la persécution

et définitivement établi la tonalité. C'est d'après celle-ci qu'il fit un recueil de chant à l'usage de la métropole. Ce fut aussi lui qui, le premier, institua une école de chant à Rome (1), et travailla efficacement à le répandre dans plusieurs églises de l'occident.

---

que lui suscita Justine, la mère de Valentinien I, à cause de l'arianisme, le S. Evêque passa la nuit dans le temple avec les fidèles qui écoutaient la voix du pasteur. C'est alors qu'il institua le chant des hymnes et des psaumes à la manière des régions orientales, afin de trouver quelque allégement à la détresse commune. On attribue généralement à S. Ambroise les quatre modes du Plain-Chant connus sous la dénomination de tons *Authentiques*, qui sont encore en vigueur. C'est en modifiant le système des tétrachordes grecs qu'il conserva leurs quatre modes le plus généralement répandus, en assimilant son premier ton au mode *Dorien*, son deuxième, au mode *Phrygien*, son troisième, au mode *Lydien*, et son quatrième, au mode *Mixolidien*. — Il est difficile de préciser la différence qui existe entre le chant Ambroisien et celui de S. Grégoire. Toutefois, en admettant avec Franch. Gafori, que l'un et l'autre sont du même genre, diatonique, on peut affirmer que le chant de S. Ambroise a toujours conservé une plus grande simplicité, ce qui d'ailleurs s'explique naturellement, lorsqu'on se rappelle qu'il ne fut jamais beaucoup répandu. En outre, S. Ambroise paraît avoir fait grand cas du Rhythme dans son chant, surtout dans les hymnes, tandis que S. Grégoire le supprima presque totalement. Ajoutez que les hymnes n'étaient primitivement point admises dans l'église de Rome (Mabillon *Mus. Ital.* T. II. p. 138.).

Il est hors de doute que S. Grégoire I fût le fondateur du système tonal auquel il a donné son nom, et le grand régulateur du chant ecclésiastique dans l'église de l'occident. Tout en adoptant la tonalité des Grecs, il en modifia pourtant les bases, en réduisant leurs successions tonales par *tétracordes*, à l'échelle de deux octaves. Il est probable que les théories de Boèce, qui venait d'approprier les principes de la musique grecque à l'usage des Latins, lui furent d'un grand secours. S. Grégoire, au reste, nous apprend lui-même qu'il confirma quelques chants en usage et qu'il en composa de nouveaux. Il en fit un recueil pour tous les jours de l'année et en forma *l'Antiphonaire-centon* (κεντρων) ou composé de fragments (Flacc. Illyr. *in præf. ad Henr.*).

(1) S. Grégoire fut le premier qui établit une école de chant à Rome. Cette école fut divisée en deux habitations, l'une près de l'escalier de S. Pierre au Vatican, l'autre près du patriarchat ou palais apostolique de S. Jean-Latran. Il dota ces établissements des révenus nécessaires à leur entretien. Ce fut dans la seconde que le Pontife vaqua lui-même à l'instruction des jeunes élèves. Encore du temps de son biographe Jean-le-Diacre, on montrait à l'école du patriarchat le lit dans lequel Grégoire, habituellement souffrant, présidait aux exercices de chant; la baguette dont il se servait pour tenir les élèves en respect, ainsi que son Antiphonaire authentique (*Vita S. Greg. L. II. C.* 1. n.° 6.). La postérité reconnaissante, a voulu immortaliser le zèle éclairé de l'illustre Pontife, en appelant *Grégorien* le chant, qui est encore en usage dans nos églises. Il fut jadis un usage assez généralement reçu de chanter quelques vers en l'honneur de S. Grégoire, avant l'introït du premier Dimanche de l'Avent. Nous les réproduisons tels qu'ils ont été tirés du *Responsoire* et de *l'Antiphonaire* de S. Grégoire, et recueillis par le Cardinal Tomassin :

« Hoc quoque Gregorius, patres de more secutus,
» Instauravit opus, auxit et in melius
» His vigili clerus mentem conamine subdat,
» Ordinibus pascens hoc sua corda favo.
» Quem pia sollicitis solertia nisibus, omni
» Scripturæ campo legit et explicuit.
» Carmina diversas sunt hæc celebranda per horas
» Sollicitam rectis mentem adhibete sonis.
» Discite verborum legales pergere calles,
» Dulciaque egregiis jungite dicta modis.
» Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
» Verborum normas mollificare queat.
» Quidquid honore Dei studiis celebratur honestis
» Hoc summis jungit mitia corda choris. »

2. On l'appelle *Romain* à cause de son institution primitive à Rome, où il resta toujours en honneur, et d'où il fut propagé par les soins des Souverains Pontifes, Evêques de Rome.

3. Il est aussi appelé *Plain-Chant*, parce que c'est un chant simple et uni, sans inégalités rhythmiques, rendant les notes d'un mouvement presqu'égal, d'aplomb, et sans ornements empruntés à la musique figurée (1).

4. Donc, le chant Grégorien, Romain ou Plain-Chant est une mélodie du genre purement diatonique, c'est-à-dire celui qui procède par deux et trois tons entremêlés d'un demi-ton (2), ou celui qui procède par quartes et quintes justes. (Voir § III. p. 22.)

§ II.

Notes. — Lignes. — Portée.

1. Pour représenter la mélodie du chant, on emploie certains signes ou caractères de convention qu'on appelle *notes* ou *cordes* (3). Elles servent à indiquer le degré d'élévation de la voix.

L'abbé Gerbert, dans son grand ouvrage (*De mus. sac. T. I. p.* 250), rapporte aussi quelques vers tirés d'un ancien Antiphonier du monastère de S. Gall, placés à la tête du livre. Les mêmes éloges, mais légèrement modifiés, se trouvent dans un très-ancien exemplaire du Vatican. Ils sont écrits en caractères majuscules :

« Gregorius præsul meritis et nomine dignus
» Undè genus ducit, summum conscendit honorem :
» Tradidit hic cantum populis, normamque canendi,
» Quod Domino laudes referant noctuque dieque.
» Hic vitam scribens hominum moresque bonorum,
» Isdem gestorum mala non tacuit manifesta
» Omnia, sed post hæc senior plenusque dierum
» Transiit ad Dominum felix feliciter ipse.
» Et quid te per plura morer fastigia lector?
» Quod docuit fieri, fecit et ipse prior. »

« (1) Cantum *planum* vocant, quoniam simpliciter et de plano singulas notulas æquà brevis temporis mensurà » pronunciant. » (*Gaf. L. I. mus. arct. C. I.*)

(2) « L'antico canto ecclesiastico o Gregoriano era un canto melodico di puro genere diatonico : in consequenza » procedeva inviolabilmente per due e per tre toni, intermediati da un semitono. (*Baïni mem. T. II. p.* 80)

(3) La notation du chant a subi de fréquentes transformations. La plupart des auteurs ont cru que S. Grégoire notait ses chants par les caractères de l'Alphabet. Mais comme on n'a pu produire aucun ms. noté de cette manière, d'autres prétendent qu'il s'est servi d'un signe particulier appelé *nota romana*, c'est-à-dire d'une écriture avec des points, des crochets, etc. qu'on nommait aussi *neumes*. Du reste il est certain que dans des temps postérieurs on employait les caractères de l'Alphabet tant grec que latin, et les *neumes* tour-à-tour ; car il n'y avait ni règle, ni pratique stable à ce sujet. Dans la suite, les neumes ont été modifiés, et après bien des variations il en est résulté la notation moderne, dont on trouve déjà des indices dans quelques ms. du VIII. et IX. siècles (*Montefaucon*, *palæogr. grec. L. I. et III*). Le lecteur désireux de plus amples détails peut consulter

2. Il y a sept notes qu'on répète au besoin dans le haut et dans le bas, savoir : *ut* ou *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* en montant, et *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut* ou *do* en descendant.



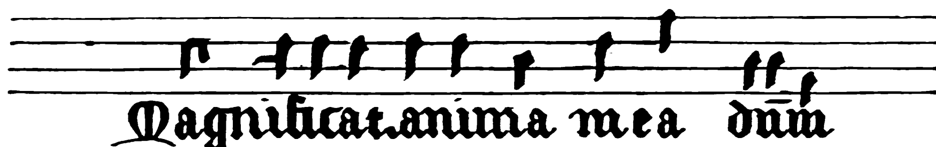
Ut ré mi fa sol la si si la sol fa mi ré ut

Mais ces notes n'ont pas toujours la même forme ni la même valeur. Dans les livres de chant dont on se sert actuellement dans les églises, on trouve ordinairement trois sortes de notes, savoir : la longue ou

---

Gerbert *de mus. sac. T. II.* — Kiesewetter, Geschichte der europäis. abendl. musik. Leipsig 1834. — J. B. Martini *Storia dell. mus.* Fétis Dict. biogr. T. I.

Pour l'intelligence de quelques vieux livres de chant du XV, XVI. et XVII. siècles, il suffira de présenter ici quelques caractères de notation qui ont disparu des méthodes de chant modernes.

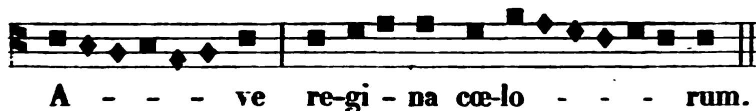




Quarti.

Ma - gni - fi-cat a-nima me-a Do-minum.





A - - - ve re-gi - na cœ-lo - - - rum.

Ainsi, il y a des notes liées entre-elles et d'autres obliques qui se prolongent de gauche à droite sur les divers degrés des lignes qu'elles parcourent, comme si elles ne formaient qu'une seule note.

EXEMPLES :



On chante les notes liées en commençant par celle qui est au grave, et en montant à celle qui est placée à l'aigu. Les notes obliques ne représentent que deux notes que l'on chante en descendant. La note appelée *quilisma* vaut deux longues ou la double ; la *rolla* est celle qui sous-entend une ou plusieurs notes,

la note carrée avec une queue à droite ou à gauche; la brève, ou la note carrée sans queue, et la semi-brève qui a la forme d'une losange.

EXEMPLES :



Notes Longues. Brèves. Semi-brèves.

3. La valeur respective de ces trois sortes de notes ne peut être indiquée qu'approximativement. Ainsi la première a la plus longue durée; la brève, la moyenne; et, enfin, la losange ou semi-brève, la moindre. On peut du reste comparer leur durée aux notes suivantes prises à la notation de la musique mesurée moderne.



Quant à leur usage, il est bien différent dans les divers livres de chant qu'on rencontre. Cependant, en nous conformant aux meilleures éditions de l'Italie, nous disons que leur emploi se règle en partie, et principalement, sur la quantité syllabique du texte, en partie sur le mouvement plus ou moins vite qu'on veut donner à la mélodie.

---

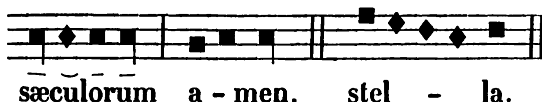
que l'on chantait sans qu'elles fussent exprimées Lorsque, par exemple la *rotta* [figure] était la finale *ré* du I ton, il fallait la faire suivre de *ut* sous-entendu. D'autres fois elle indiquait une *tierce*, une *quarte* ou une *quinte* au-dessous d'elle, également sous-entendues. Enfin l'on trouve des notes marquées avec un point d'orgue au-dessus ou au-dessous. [figure] On les appelait notes couronnées, *coronata*, et elles avaient la valeur d'une longue plus une brève. (*Belli diss. con le reg. del canto Greg. p.* 68.) Remarquez encore que la forme des notes carrées et avec une queue doit son origine à la notation de la musique figurée (*Gerb. de mus. II. p.* 63.).

Disons un mot sur les syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, dont on se sert actuellement au lieu de *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, des anciens. On a beaucoup écrit sur l'invention de ces dénominations, dont le véritable inventeur est encore inconnu. Ceux qui ont cru que Gui l'Arétin les a employées le premier, ont été induits en erreur par l'Hymne *Ut queant laxis* etc. Il s'en servait seulement comme d'une formule qu'il faisait apprendre par cœur à ses élèves, afin que d'après elle ils réglassent d'autres intonations. Il est certain, et les écrits de Gui même en font foi, que l'idée d'une pareille invention ne lui est jamais venue. De son propre aveu il conste qu'il employait les lettres de l'Alphabet (*Gerb. mus. sar. T. II. p.* 42.). Quoiqu'il en soit, nous voyons dans un passage de Jean Cotton, qui écrivait à la fin du XI ou au commencement du XII siècle, qu'à cette époque ces syllabes étaient déjà assez généralement adoptées : « Sex sunt syllabæ, dit-il, quas ad opus musicæ assumimus, diversæ quidem » apud diversos; verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur his : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; Itali autem » alias habent.... » A coup sûr, si vraiment Gui les avait inventées, les Italiens, au milieu desquels il vivait et enseignait, n'en auraient pas employé d'autres.

Ainsi, on emploie la longue à la fin d'un morceau; immédiatement devant la semi-brève, afin que celle-ci ressorte davantage; et sur les syllabes longues qui doivent être chantées plus lentement.

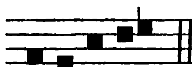
On emploie la brève sur les syllabes longues; et la semi-brève sur les syllabes brèves, et, quelquefois, sur celles qui coulent d'une manière accélérée.

EXEMPLE :



Remarquez qu'une longue qui a la queue tournée vers le haut et qui est liée à d'autres notes, sur une même syllabe, n'indique qu'une liaison et est semblable à une carrée simple (1).

EXEMPLE :



4. Pour distinguer les notes et les placer à tel degré d'élévation qu'on veut leur donner, on se sert de quatre lignes parallèles, qu'on est convenu d'appeler *portée* (2), parce que leur réunion renferme la portée d'une voix ordinaire.

---

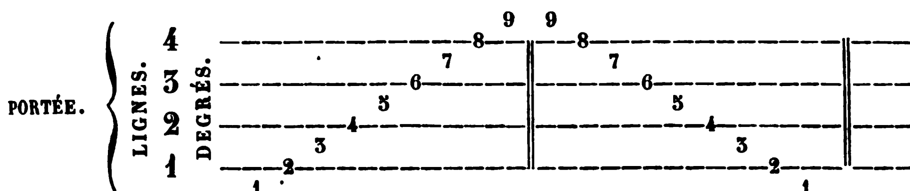
(1) Dans de vieux MS. on trouve quelquefois deux brèves au lieu d'une longue. Un reste pratique de cette notation se trouve encore à Rome chez les Dominicains, qui prononcent une syllabe deux fois, quoiqu'elle ne soit marquée que d'une seule note; ainsi, à la messe ils chantent *et cum spiritu tuoo*. Cette même méthode fut conservée dans le *Directorium chori* de Guidetti, qui indiqua cette manière de prononcer par la semi-brève unie et liée par un demi-cercle. « *Syllaba subjacens levi quodam spiritus impulsu pronunciabitur, perindè ac si duplici scriberetur vocali, ut Doominus pro Dominus, sed cum decore et gratia, quæ hìc doceri non potest.* » (Baïni mem.)

(2) L'usage des lignes a beaucoup varié dans les anciens temps, surtout avant le célèbre réformateur du chant, Gui l'Arétin. Avant lui on avait bien aussi des signes d'élévation de la voix; mais ils étaient si arbitraires et si obscurs qu'ils suscitaient d'inextricables difficultés; et quoiqu'il ne soit pas certain que le savant moine ait inventé les lignes de la portée, il paraît néanmoins qu'il y apporta de notables éclaircissements. Voyons comment il s'exprime lui-même à ce sujet dans son ouvrage *Reg. rhytm.* ou *micrologue* :

« Quasdam lineas signamus variis coloribus,
» Ut quo loco, qui sit sonus, mox discernat oculus.
» Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
» Sexta ejus affinis flavo rubet minio :
» Est affinitas colorum reliquis indicio.
» At si littera vel color neumis non intererit,
» Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
» Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus. »

Les notes se placent *sur* ou *entre, au-dessus* ou *au-dessous* d'une des quatre lignes, de sorte qu'il en résulte neuf degrés.

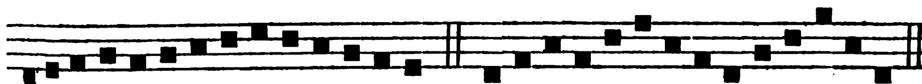
EXEMPLE :



On appelle degrés *conjoints* ceux qui se touchent immédiatement, et *disjoints* ceux qui montent ou descendent par saut, en laissant des degrés intermédiaires.

EXEMPLE :

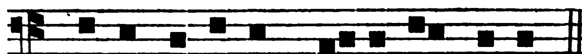
Degrés conjoints. *Degrés disjoints.*



Il fut un temps où les lignes n'entraient pour rien dans la classification des tons. En voici un exemple :

Cœli cœlorum laudate deum

Ce qui mis en notation ordinaire, donne le résultat suivant :



Cœ-li cœ-lo-rum lau-da-te De-um.

Plus tard, c'est-à-dire du temps de Gui, et déjà avant lui, on se servait des lignes colorées de jaune ou de rouge et qui étaient comme les clefs de la notation. M. Kiesewetter en a donné quelques exemples, dans son ouvrage : *Geschichte der europäis. abendl. musik*, *p.* 114, auquel nous renvoyons. On peut encore consulter : *Mémoire sur* Hucbald, etc. *par E. De Coussemaker*, Paris, 1841.

D'autres fois, le nombre des lignes se réglait suivant le Diapason de la mélodie, etc. Il y a des éditions plus modernes, notamment du XVI. siècle dans lesquelles on emploie régulièrement cinq lignes, ce qui se conserve encore dans quelques pays. Mais l'usage de quatre lignes est plus rationnel et généralement suivi.

§ III.

Des Clefs. — De la Gamme.

1. Après avoir vu les noms des notes et les places qu'elles doivent occuper, il nous faut un moyen sûr et invariable pour les distinguer entre-elles. Ce moyen nous le trouvons dans les *Clefs*, qui ouvrent le secret de la notation (1).

La clef n'est donc autre chose qu'un signe dont on est convenu de se servir, afin d'indiquer le nom d'une note d'après laquelle les autres doivent être déterminées.

2. De toutes les clefs dont les anciens se servaient, on n'en a retenu que deux : la clef d'*ut* qui a ces formes , et la clef de *fa*, qui a celles-ci . Ces clefs se placent toujours sur une des quatre lignes de la portée et jamais dans les espaces. La note qui occupe le même degré que la clef, reçoit le nom de celle-ci. Cette note ayant été établie comme point de départ, il ne peut plus y avoir aucun doute sur le nom respectif des autres notes, lorsqu'on se sert, pour monter avec la clef d'*ut*, de la succession suivante : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si;* avec la clef de *fa*, de celle-ci : *fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* Pour descendre avec la clef d'*ut : ut, si, la, sol, fa, mi, ré;* avec la clef de *fa : fa, mi, ré, ut, si, la, sol* (2).

---

(1) Clavis haud dubiè à ferreâ clave, sumptâ metaphorâ dicta est, ut hæc seram, itâ illa cantum aperiat (*Glarean. dodecach. C. IV.*).

(2) On appelait autrefois *Clefs* les caractères de l'alphabet par lesquels on indiquait les sons de la gamme; d'où il suit qu'il y eut autant de clefs que de notes. Or, comme il y avait vingt notes, on ne comptait pas moins de vingt clefs. Toutes ces clefs étaient divisées en clefs *marquées* ou *caractéristiques*, et en celles qui résultaient seulement de la manière d'être du *si*, naturel ou bémolisé. De plus, les clefs marquées étaient appelées *graves*, *aigues* ou de *l'octave* supérieure suivant qu'elles étaient représentées par des lettres majuscules, moyennes ou doubles. Voici l'échelle comparative de ces clefs :

EXEMPLES :

*Clef d'*UT *sur la première ligne.*

Ut ré mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi ré ut.

TYPE GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE DU TEMPS DE GUI L'ARÉTIN.

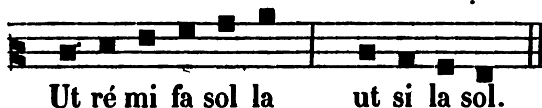
Clefs	Lettres	Tétracordes				
Les cinq clefs *supérieures* représentées par les lettres doubles.	e e			la		
	d d			la	sol	
	c c			sol	fa	
	b b			fa	♮ mi	
	a a		Le *bis Diapason* ou les deux octaves ordinaires.	la	mi	ré
Les sept clefs *aigues*, représentées par les lettres moyennes.	g	tétracorde *hyperboleon.*		sol	ré	ut
	f			fa	ut	
	e			la	mi	
	d	tétracorde *diezeugmenon.* — tétracorde extraordinaire ou *synemmenon.*		la	sol	ré
	c			sol	fa	ut
	b			fa	♮ mi	
	a			la	mi	ré
Les huit clefs *graves*, représentées par les lettres majuscules. — Les quatre clefs *finales.*	G	tétracorde *meson.*		sol	ré	ut
	F			fa	ut	
	E			la	mi	
	D	tétracorde *hypaton.*		sol	ré	
	C			fa	ut	
	B			mi		
	A			ré		
	Γ			ut		

Quelquefois on ne comptait que dix-huit clefs, savoir : sept clefs *graves*, sept *aigues*, et quatre *doubles*.

Voici le mécanisme de ce système :

La première clef ou le *gamma* n'y est que pour la forme et ne compte pas. On l'avait adopté pour honorer

*Clef d'*UT *sur la deuxième ligne.*



les Grecs auxquels on se reconnaissait redevable du système musical. Cependant on lui assimila la syllabe *ut*, cette note étant la première et le point de départ pour toutes les autres notes, qui dans leur succession se règlent d'après elle. Puis venait *A* (actuellement *la* au-dessous de notre clef musicale de Basse), auquel correspondait *ré*, et non pas *la*, à cause d'*ut* qui précède. Pour l'intelligence du reste il faut remarquer que la syllabe moderne *si* était inconnue aux anciens. (1) Elle était donc représentée par *B* qu'on appelait *mi* ou ♮, *fa* ou ♭, suivant que *si* était *naturel* ou *bemolisé*. Donc après *A-ré* vient *B* ♮ *mi* parce qu'on n'employa jamais *si bémol* en ce lieu. — *C* quatrième clef, est *fa* par rapport à *mi* précédent, mais *ut* par rapport à *F* qui suit à la quarte en montant. — *D* est *sol* par rapport à *fa* qui précède, mais *ré* par rapport à *ut* : ainsi du reste. Ensuite *G sol-ré-ut;* c'est-à-dire *sol* par rapport à *fa*; *ré* par rapport à *ut*; et *ut* par rapport à ♮ *mi* ou *si naturel*, etc.

Tel fut le malencontreux système des hexacordes. Or, l'hexacorde étant une succession de six notes et le chant descendant quelquefois plus bas ou montant plus haut que la note la plus grave ou la plus aigue de l'hexacorde, il devenait dans ce cas nécessaire de changer celui-ci. Ces changements d'hexacordes s'appelaient *muances*. Du reste, on voit bien qu'en définitif il n'y avait que sept clefs, les autres n'étant que des répétitions de *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*. Aussi se bornait-on avant Boëce, à l'emploi de ces sept clefs. Celui-ci y ajouta sept autres représentées par les caractères moyens de l'alphabet. Du temps de Gui l'usage du gamma Γ et des doubles, était déjà établi, quoique plusieurs écrivains lui aient attribué à tort, cette invention.

Une dernière remarque à faire c'est qu'ordinairement toutes ces clefs n'étaient point marquées au commencement d'une mélodie. Celles qu'on employa pour fixer les autres clefs ou notes, se réduisirent le plus souvent à cinq Γ, *F*, *C*, *G*, *D*. Dans la suite on se borna à quatre clefs; encore en retrancha-t-on le Γ, jusqu'à ce qu'on fût arrivé aux deux clefs *fa* et *ut* dont nous nous servons actuellement pour la notation du chant ecclésiastique. Nous donnons ici les figures des cinq clefs marquées, comme elles étaient anciennement représentées :

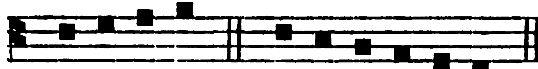
Clef de D — Ré
— G — Sol
— C — Ut
— F — Fa
— Gamma — Sol

Les clefs d'*ut* et *fa* étaient les plus usitées. Les lignes sur lesquelles elles se plaçaient, étaient souvent coloriées, celle-ci de *rouge*, et celle-là de *jaune*.

(1) Celui qui contribua le plus à faire adopter le *si* dans la gamme, fut Henri Van de Putte, aussi appelé Erycius Puteanus, et Dupuy, par les biographes français. Il appela cette septième syllabe *bi*, tiré de l'Hymne *ut queant laxis*.... labii *reatum*, etc.

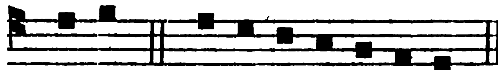
Van de Putte succéda dans la chaire de Belles-Lettres à l'Université de Louvain, à Juste-Lipse. Il mourût dans cette ville le 17 Septembre 1646.

*Clef d'*UT *sur la troisième ligne.*



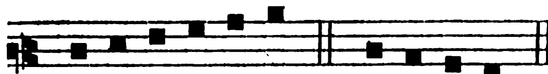
Ut ré mi fa ut si la sol fa mi.

*Clef d'*UT *sur la quatrième ligne.*



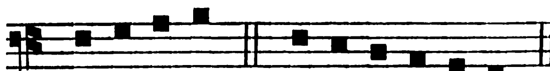
Ut ré ut si la sol fa mi ré.

Clef de FA *sur la deuxième ligne.*



Fa sol la si ut ré fa mi ré ut.

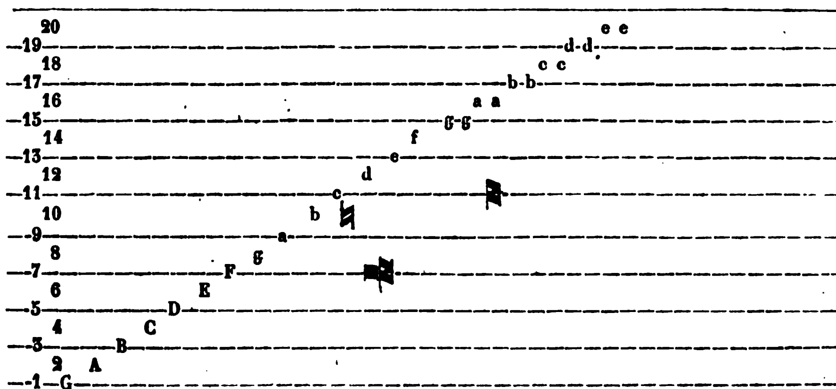
Clef de FA *sur la troisième ligne.*



Fa sol la si fa mi ré ut si la.

3. Remarque I. La clef de *fa* ne se pose jamais sur la première ligne; elle se pose fort rarement sur la quatrième.

Les vingt clefs réduites à deux, représentent l'échelle tonale suivante :

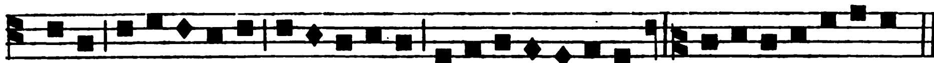


II. En comparant la clef d'*ut* sur la quatrième ligne avec la clef de *fa* sur la deuxième ligne, on obtient le même effet. Néanmoins, on ne peut pas pousser plus loin cette comparaison; car on trouverait la clef de *fa* ou sur la première ligne, ou *entre* les lignes; or ni l'un ni l'autre ne sont admis dans la pratique.

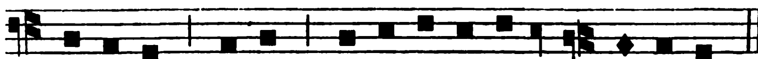
III. La clef de *fa* est la plus basse, de manière que la clef d'*ut* lui est supérieure d'une *quinte*, c'est-à-dire de cinq notes. Il arrive quelquefois que tel morceau de chant a une trop grande étendue de notes, pourque celles-ci puissent être contenues dans le diapason de la portée, tout en laissant la clef à sa place. Dans ce cas, on transpose la clef d'une ligne sur une autre, en la haussant pour les passages qui excèdent dans le grave, tandis qu'on la baisse pour les passages qui excèdent dans l'aigu; d'où il suit que plus on hausse la clef, moins on peut monter, et plus on la baisse, moins on peut descendre (1).

EXEMPLES :

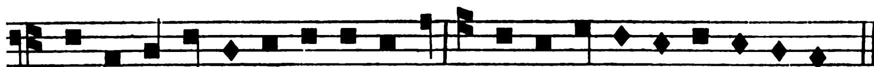
*Clef d'*UT *transposé.*



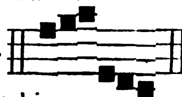
Clef de FA *transposé.*



Par la même raison, on trouve quelquefois les clefs d'*ut* et de *fa* entremêlées, en voici un exemple tiré de l'Antiphonaire, Répons I du premier dimanche de l'Avent.



4. On vient de voir que toutes ces transpositions sont précédées d'un signe (guidon) appelé *guidon*, parce qu'il indique, ici comme partout ailleurs où on le rencontre, l'élévation et le nom de la note à chanter après la transposition de la clef, ou au commencement d'une portée nouvelle (2).

(1) Lorsque les notes qui excèdent la portée des quatre lignes sont fort rares dans un morceau de chant, on se sert aussi quelquefois d'une petite ligne additionnelle, au lieu de transposer la clef. 

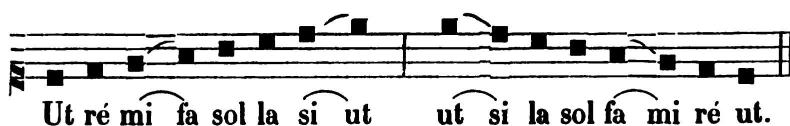
(2) Il est encore un guidon *d'intonation* dans la psalmodie, dont nous parlerons plus loin.

5. Lorsque huit notes composées de cinq tons et deux demi-tons se succèdent par degrés conjoints, on a ce qu'on appelle une *gamme* ou une *échelle tonale diatonique.*

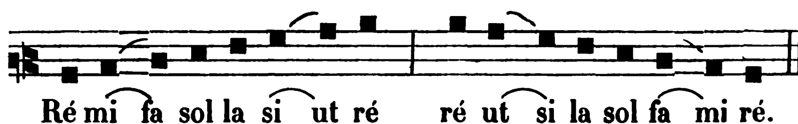
EXEMPLES :

*Gamme avec la clef d'*UT.

Les demi-tons sont marqué par ce signe, (⌒) ; les autres degrés sont des tons.



Gamme avec la clef de FA.



6. REMARQUE. Pour avoir une idée claire et précise des éléments constitutifs d'une gamme diatonique, il est nécessaire d'avoir une notion exacte des tons et demi-tons qui font une gamme.

D'après Boëce et tous ceux qui, après lui, ont traité de la constitution tonale du genre diatonique, le ton (*entier*) est un composé de cinq parties qu'on appelait dièses (*δίεσις*, *divisio*). Le demi-ton, celui qui est seul admis dans le chant grégorien (1), ne contient que deux dièses ; de sorte qu'il n'est pas la moitié d'un ton, mathématiquement parlant. Ainsi, tous les tons de la gamme excepté *mi-fa* et *si-ut*, sont des tons entiers contenant cinq dièses ; mais *mi-fa* ou *fa-mi*, et *si-ut* ou *ut-si* sont des demi-tons enharmoniques qui contiennent deux dièses seulement (2).

Une deuxième espèce de demi-ton était le demi-ton diatonique, composé d'un demi-ton enharmonique précité, plus un dièse. Enfin, on

(1) Ce demi-ton était appelé *enharmonique* ou *mineur.*
(2) Marchetti, Lucid. mus. Tr. II. C. VII.

avait le demi-ton chromatique composé de quatre dièses (1). Voici des exemples comparatifs de ces espèces de demi-tons :

1/2 ton enharmonique ou 1/2 ton diatonique

Si ut ut si — admis dans le chant grégorien.

Mi fa fa mi — admis dans le chant grégorien.

admis accidentellement dans le chant grégorien.

1/2 ton chromatique ou

non admis dans le chant grégorien.

6. Les théories précédentes nous conduisent aux conséquences que voici :

I. Qu'il y a sept gammes diatoniques :

Première gamme diatonique.

Ut ré mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi ré ut.

2.e Ré mi fa sol la si ut ré ré ut si la sol fa mi ré.

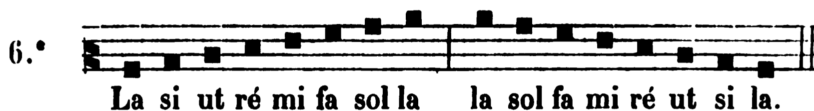
3.e Mi fa sol la si ut ré mi mi ré ut si la sol fa mi.

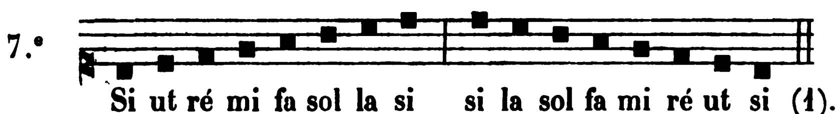
4.e Fa sol la si ut ré mi fa fa mi ré ut si la sol fa.

5.e Sol la si ut ré mi fa sol sol fa mi ré ut si la sol.

---

(1) Remarquez que les anciens donnaient ordinairement le nom de mineur au demi-ton que les modernes ont appelé *majeur* (*Glarean. Dodec.* C. X.

6.° 

7.° 

II. Que toutes ces gammes étant diatoniques et ne supportant comme telles ni demi-tons diatoniques ni chromatiques (2), l'emploi du dièse (♯) ou du bémol (♭) (3) dans ces gammes, n'est qu'une anomolie et un abus.

III. Que, par conséquent, les livres de chant dans lesquels on a marqué leur usage, sont fautifs sous ce rapport, subversifs de la vraie tonalité ancienne du chant ecclésiastique et que par conséquent, ils devraient subir une révision, pour conserver la tonalité de S. Grégoire (4).

§. IV.

Des Intervalles.

1. On appelle *intervalle* (*intervallum*-espace) la distance qu'il y a d'un degré à un autre, en montant ou en descendant. Ou, d'après Boëce : la distance d'un son grave à un son aigu, et *vice-versa* (5). Par conséquent, un intervalle n'est autre chose que ce qui constitue l'idée d'un ton en général ; c'est-à-dire, l'effet de deux sons comparés l'un à l'autre.

2. Le nombre des intervalles est donc déterminé par la quantité des tons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave. Ainsi, deux notes placées à un degré de distance forment un intervalle de *seconde*. Mais comme la distance d'un degré à un autre, peut former un ton (entier) ou seulement un demi-ton, il en résulte deux espèces de *secondes*, l'une *majeure,* quand la distance est d'un ton ; l'autre *mineure*, lorsqu'elle n'est que d'un demi-ton.

---

(1) Ces gammes peuvent servir de premiers exercices. Cela sera d'autant plus utile, que les mêmes gammes servent de base aux tons d'église, dans lesquels tous les morceaux de plain-chant sont composés.

(2) Dans le sens que nous venons d'expliquer.

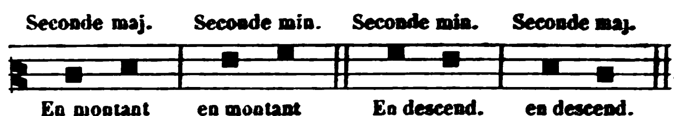
(3) Nous parlerons plus tard du *bémol* employé par exception.

(4) Voyez §. V, item Chap. II. §. I.

(5) Intervallum verò est soni acuti gravisque distantia (*Boëce de mus. L. I. C.* 8.).

EXEMPLE :

Semitonium minus. — Tonus (1).



Deux notes placées à deux degrés de distance forment un intervalle de *tierce*, laquelle est majeure ou mineure selon que les deux degrés extrêmes contiennent deux tons ou un ton et un demi-ton.

EXEMPLE :

Semiditonus — Ditonus.



Deux notes à trois degrés de distance font un intervalle de *quarte*. Elle est toujours la même dans le chant grégorien, et est composée de deux tons et demi.

EXEMPLE :

Diatessaron.



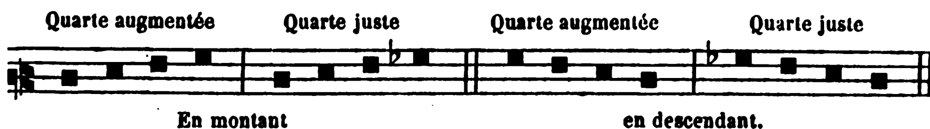
Remarque. En continuant la formation des quartes, comme on doit le faire pour tous les autres intervalles, on s'apercevra qu'en commençant, par exemple, par la première note de la gamme *ut*, et ainsi successivement par toute autre note, il y a *un* cas où l'on rencontre la quarte plus grande que celle que nous venons d'indiquer. Ainsi, supposez qu'on commence par *fa* et qu'on monte à la quarte : on arrivera à *si*; or, de *fa* à *si* il y a

(1) Dénominations des Anciens.

trois tons : donc un demi-ton de plus qu'il ne faut pour avoir la quarte juste. Pour obvier à cet inconvénient on change la quarte augmentée ou *triton* (composé de trois tons) en quarte juste, en baissant la note supérieure (*si*) d'un demi-ton. Cela se fait au moyen d'un accident appelé *bémol*. La même chose a lieu en descendant.

EXEMPLE :

Tritonus.

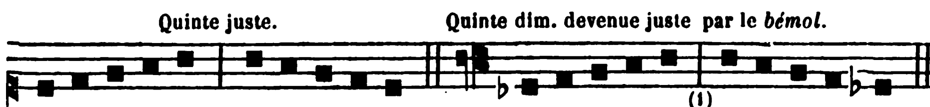


Deux notes à quatre degrés de distance forment un intervalle de *quinte*. Elle doit être aussi toujours la même, composée de trois tons et demi.

En pratiquant l'opération que nous venons d'indiquer pour les quartes, on trouvera ici la quinte *si-fa*, qui ne renferme que trois tons. On l'appelle quinte diminuée ou fausse quinte. Pour qu'elle soit juste, il faut ici suivre le même principe que pour la quarte augmentée ; avec cette différence que la quinte étant un renversement de la quarte, il est maintenant nécessaire d'étendre la quinte autant qu'on a restreint la quarte. Il faut donc baisser le *si* d'un demi-ton par le moyen du *bémol* accidentel.

EXEMPLE :

Diapente.



REMARQUE. La nécessité d'altérer quelquefois le *si* dans les quartes et quintes, est basée sur la consonnance des intervalles constitutifs de la tonalité du chant grégorien.

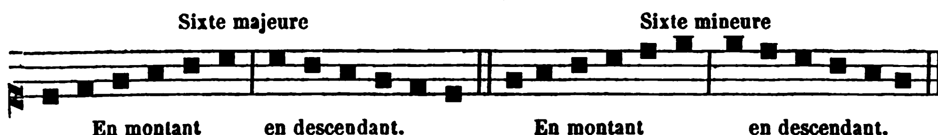
Deux notes à cinq degrés de distance forment un intervalle de *sixte*, majeure ou mineure, selon qu'elle contient quatre tons et demi, ou

(1) On croira trouver ici une quarte augmentée entre *si* ♭ *mi* ou *si-mi* ♭. On peut la faire disparaître en considérant les quintes par degrés disjoints. Pour plus de clarté nous avons préféré les degrés conjoints. Ceci s'expliquera du reste dans la suite.

quatre tons seulement. Remarquons que l'usage de la sixte est rare dans le plain-chant.

EXEMPLE :

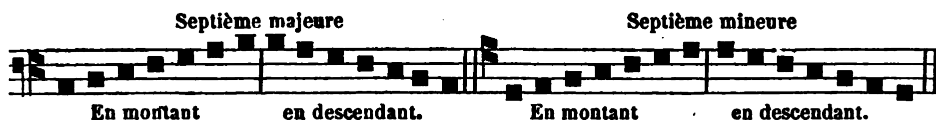
Tonus cum diapente. — *Semitonium cum diapente.*



Deux notes à six degrés de distance forment un intervalle de *septième*. La septième majeure est composée de cinq tons et demi, la septième mineure, de cinq tons. La septième majeure ne peut jamais être employée dans le chant grégorien ; la septième mineure s'y trouve très-rarement ; on en voit cependant un exemple dans les séquences, au jour de la Pentecôte : *Veni sancte Spiritus*.

EXEMPLE :

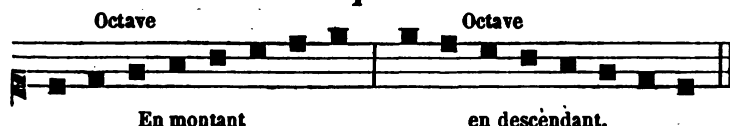
Ditonus cum diapente. — *Semiditonus cum diapente.*



Enfin, il y a l'octave, ou la distance de cinq tons et deux demi-tons, ce qui équivaut à la gamme entière.

EXEMPLE :

Diapason.

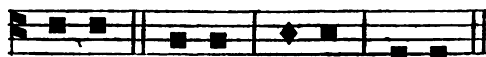


On appelle *unisson* deux notes placées sur un même degré d'élévation.

EXEMPLE :

Unisonus.

UNISSONS.



Remarque. Tous les intervalles que nous venons d'exposer, hormis la sixte et la septième, se trouvent dans la seule antienne *Alma redemptoris mater* (1).

3. Nous ajoutons ici, en forme de récapitulation, le tableau comparatif de tous les intervalles, afin que l'élève s'y familiarise au premier coup d'œil.

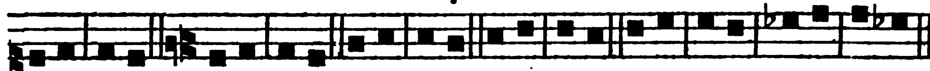
Tableau des intervalles.

UNISSONS.

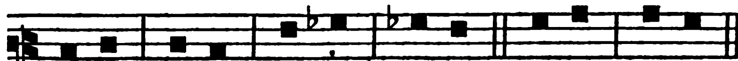


SECONDES.

Majeures.

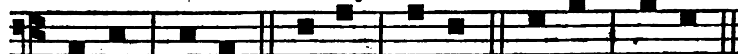


Mineures.

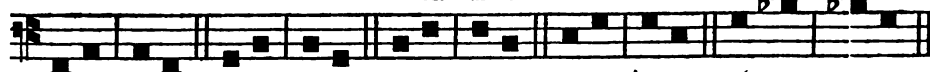


TIERCES.

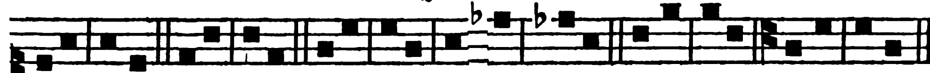
Majeures.



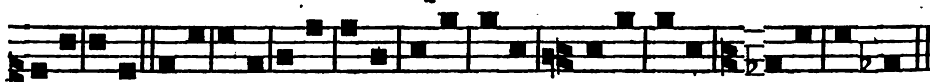
Mineures.



QUARTES.

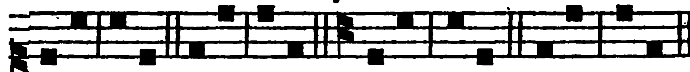


QUINTES.

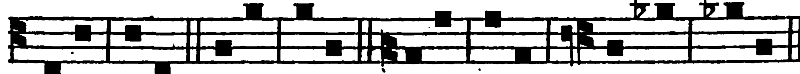


SIXTES.

Majeures.



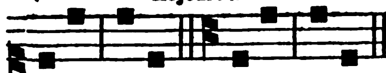
Mineurs.



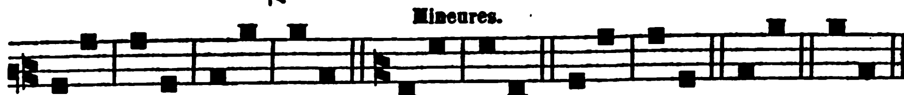
(1) Cette antienne est communément attribuée à *Hermann*, surnommé *Contractus*, auteur du XI. siècle (*Gerb. de Cant. T. II. p.* 37).

SEPTIÈMES.

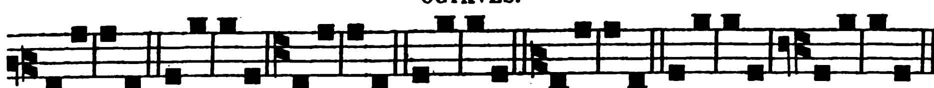
Majeures.



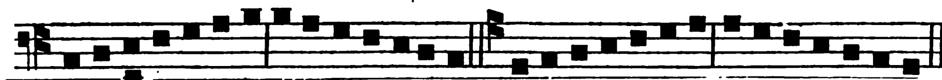
Mineures.



OCTAVES.

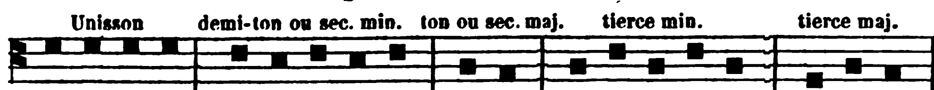


Voici un tableau synoptique des intervalles, que nous empruntons à Glaréan, musicien distingué du XVI siècle.



Ter ter-ni sunt modi quibus omnis cantí-le-na contexitur, sci-licet

Unisson demi-ton ou sec. min. ton ou sec. maj. tierce min. tierce maj.



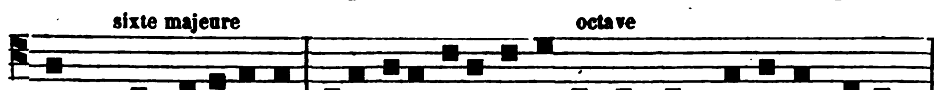
u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, tonus, se-mi-di-to-nus, di-tonus,

quarte quinte sixte mineure

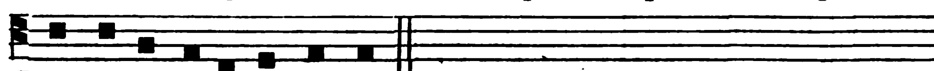


di-a-tes-sa-ron, di-a-pen-te, se-mi-to - ni-um cum di-a-pente,

sixte majeure octave



tonus cum di-apente; ad-hos di - a pason; si quem delectat psallere,



hos modos esse cogno-scat.

§. V.

Signes accessoires. — Pauses. — Neumes. — Bémol. — Bécarre.

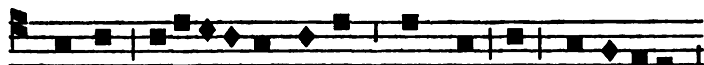
1. La *pause* ou repos est indiquée par une barre ou ligne perpendiculaire, qui coupe en tout ou en partie les quatre lignes de la portée (1).

(1) Après le XI siècle on l'a quelquefois aussi appelée *neume*. En voici la définition qu'en donne Gafori écrivain didactique du XV siècle (*Mus. prat. L. II. C.* 8) : « Neuma est vocum seu notularum unicà respiratione » congruè pronunciandarum aggregatio. Describunt enim notatores in antiphonis et nocturnis responsoriis atque » gradualibus ipsam certà lineà in modum pausæ cantilenas terminantis, omnia linearum intervalla complectente : » dividentem distinctiones : quà quidem innuunt vocis ipsius respirationem. »

2. Il y en a de trois sortes : la petite barre qui sert uniquement à séparer les mots du texte ; — la grande qui, tout en séparant les mots, indique en même temps les repos plus ou moins longs, d'après la ponctuation et le sens des paroles (1) ; — la double barre, laquelle placée à la fin d'une mélodie, finit l'intonation précédente, ou sépare ce qui doit être chanté par des chantres ou des chœurs différents.

EXEMPLE :

Petite barre.

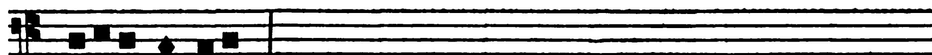


Sacris so - lemni-is juncta sint gaudi-a.

Grande barre.



Dulce lignum, dulces cla-vos, dul-ci-a fe - rens



pon - de-ra.

Double barre.



Su-prà petram. *Resp.* Tem - plum. *Vers.* - - - - *etc.*

Remarque I. Dans quelques livres de chant la grande barre se trouve aussi toujours après un mot qui finit l'alinéa, sans que pour cela elle indique un repos.

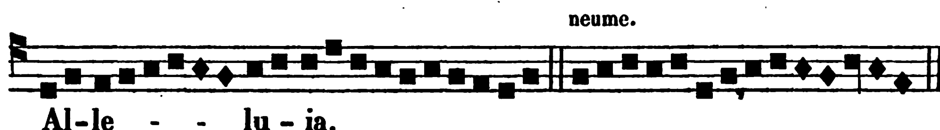
II. Dans les éditions modernes de Rome on emploie habituellement la grande barre, après chaque phrase. Dans ce cas on laisse les repos à faire au chantre instruit dans la signification du texte latin. Il est du reste évident, que toutes ces barres n'ont été inventées que pour subvenir à ceux qui n'entendent pas le latin ; les autres n'en ont pas besoin.

3. Le mot *neume* (νευμα,) *nutus, gressus,* ou par métonymie *jubilum,* est souvent confondu avec *pneume,* dont il est peut-être une dérivation. Ce mot a plusieurs significations. Celle qui nous occupe ici indique

(1) Lorsqu'elle est employée comme de rigueur, elle sert à séparer les membres d'une période, et en marque les cadences. — Voir ci-après l'appendice sur la composition.

une continuation modulée de la voix sur une même syllabe, particulièrement à la fin de l'*alleluia* final du Graduel, qui précède immédiatement l'évangile, à la messe (1).

EXEMPLE :



REMARQUE. L'usage presque général des neumes remonte à la plus haute antiquité. On les employa spécialement aux grandes solennités, pour exprimer une joie si grande que, ne trouvant plus des expressions syllabiques assez fortes, on se servait d'acclamations ajoutées au chant qui avait précédé (2).

Cependant, déjà au X siècle les neumes sont quelquefois remplacés par d'autres mélodies, appelées *séquences* (3). Souvent aussi les auteurs confon-

(1) Moris enim fuit ut post *alleluia* cantaretur neuma. Nominatur autem neuma cantus qui sequebatur alleluia (*Belethus de div. offic. C.* 121).

(2) Quoniam laudes æternitatis verbis humanis plenè non resonantur, ideo quædam ecclesiæ mysticè pneumatizant sequentias sine verbis, aut saltem aliquos versus earum : nulla enim erit significatio verborum necessaria, ubi singulorum corda patebunt singulis intuentibus librum vitæ (*Durandus L. IV. Ration. c.* 22).

(3) Les *Séquences* ne sont qu'une dérivation des *Neumes* ou de l'alleluja *neumatisé*. Aussi ne les chantait-on pas, à moins que l'alleluja n'eût précédé. C'est pourquoi quelques auteurs prétendent que les séquences *Dies iræ* ne doivent pas être chantées à la messe des morts, puisque l'alleluja n'y est pas d'usage (*Bona L. II. C.* 6. *rer. lit.*). Remarquons en passant que l'église grecque chante l'alleluja, aux messes des morts.

Il n'y a rien de bien certain, touchant les premiers auteurs des séquences. L'opinion la plus commune cite Notker, abbé de S. Gall dans le IX siècle. D'autres prétendent qu'on les doit au Pape Adrien II. Il ne sera peut-être pas difficile de concilier ces deux opinions de la manière suivante :

On sait que du temps de Charlemagne et à sa demande, le Pape Adrien II. envoya deux chantres romains dans les Gaules, afin d'y enseigner les principes légitimes du chant Grégorien. L'un d'eux, appelé *Pierre*, se fixa à Metz, où une école de chant fut établie, qui conserva longtemps la prééminence du chant romain en France.

L'autre chantre, étant tombé malade avant d'arriver à sa destination, fut reçu et soigné dans l'abbaye de S. Gall, où, après sa guérison, il initia les moines aux secrets de son art. Ce fut lui, selon le témoignage d'Eckhard (*in vitâ Notker balbuli C.* 2. *n.°* 13), qui y chanta quelques séquences. Notker qui s'y complût essaya ensuite d'adapter des paroles aux mélodies du chantre romain, et composa lui-même de nouvelles mélodies.

Or, si nous conférons ces détails avec l'épître dédicatoire de Notker à Luitwandus, dans lequel il parle de ses compositions de séquences, nous trouverons la clef de cette apparente contradiction, qui a attribué la composition des séquences à des auteurs différents. « Summæ sanctitatis merito summi sacerdotii decore » sublimato domino dilectissimo Luitwando, incomparabilis viri Eusebii Vercellensis episcopi dignissimo » successori, abbatique cœnobii sanctissimi *Columbani*, ac defensori cellulæ discipuli ejus meritissimi *Galli*, nec » non et archicapellano gloriosissimi imperatoris Caroli, Notkerus cucullariorum *sancti Galli* novissimus. — » Quum adhuc juvenculus essem, et melodiæ longissimæ sæpius memoriæ commendatæ instabile corculum » aufugerent, cepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligere. Interim verò contigit, ut » presbyter quidam de *Gimedia* nuper à *Nordmannis* vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens, in

dent les deux dénominations de *séquences* et de *neumes* (1). Les unes et les autres sont presque disparu de nos livres de chant actuels. On trouve encore quelques exemples de séquences, comme le *Dies iræ* (2), dans la messe des morts; *Victimæ paschali laudes;* — *Veni sancte Spiritus; Stabat mater; Lauda Sion,* etc. (3). Les anciens indiquaient ordinairement les neumes par une grande barre parallèle qui coupait la portée, ainsi que l'atteste Gafori (4).

4. Une dernière espèce de signe dont l'usage est assez fréquent, est celui du *bémol* (♭ ou ♭) et du bécarre (♮ ♮). Le bémol, qui est toujours accidentel (5) dans le chant ecclésiastique, s'emploie de deux manières. Quelquefois il est placé à la clef, au commencement d'une mélodie. Dans ce cas il indique que toute note qui se trouve sur le même degré qu'occupe le bémol, doit être baissée d'un demi-ton, aussi longtemps que la clef en est marquée. Mais, lorsqu'il est placé seulement à gauche d'une note, dans le cours d'une mélodie, il veut que cette note seule qu'il affecte, soit baissée d'un demi-ton (6).

» quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed tam tunc nimium vitiati. Quorum ut visu delectatus, ità » sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorumdem cepi scribere : *Laudes Deo concinat orbis universus*, » *qui gratis est redemptus*. Et infrà : *Coluber Adæ deceptor*. Quos cum magistro meo Ysoni obtulissem, ille studio » meo congratulatus, imperitiæque compassus, quæ placuerunt laudavit, quæ autem minus, emendare curavit » dicens : singulæ motus cantilenæ singulas syllabas debent habere. Quod ego audiens, ea quidem quæ in *ia* » veniebant, ad liquidum correxi, quæ verò in *le* vel *la*, quasi impossibilia vel attemperare neglexi, cum et illud » posteà usu facillimum deprehenderim. Ut testes sunt : *Dominus in Syna*. Et *mater*... Hocque modo instructus, » secundà mox vice dictavi : *psallat ecclesia mater illibata*. Ille gaudio repletus rotulos eos congessit et pueris » cantandos aliis alios insinuavit. Cùmque mihi dixisset ut in libellum compactos alicui primorum illos pro munere » offerrem, ego pudore retractus, numquam ad hoc cogi poteram. Nuper autem à fratre meo Othario rogatus ut » aliquid in laude vestra conscribere curarem, et ego me ad hoc opus imparem non immeritò judicarem, vix » tandem aliquando ægrèque ad hoc animatus sum, ut hunc minimum vilissimumque codicellum vestræ » celsitudini consecrare præsumerem. Quem si in eo placitum vestræ pietati comperero, ut ipsi fratri meo apud » Dumnum imperatorem sitis adminiculo, metrum quod de vita S. Galli elaborare pertinaciter insisto, quamvis » illud fratri meo Salomoni prius pollicitus fuerim, vobis examinandum, habendum ipsique per vos explanandum » dirigere festinabo. Sequitur : *Laus tibi Christe*, etc. (*Gerb. T. I. p.* 112). »

Du reste l'église romaine n'a jamais fait un usage fréquent des séquences. Ce n'est qu'au XII siècle, qu'elles furent chantées à Rome (*Mabillon ord. Rom. XI*). « Tunc Pontifex mandat acolythum, ut surgant cantores et » cantent *Sequentiam* modulatis vocibus; qui surgentes faciunt imperata. » Encore leur nombre fut-il restreint à quatre : *Victimæ Paschali laudes*. — *Veni sancte Spiritus*, que quelques-uns attribuent au roi Robert, d'autres à Hermann Contr. — *Lauda Sion*. — *Dies iræ*.

(1) Gerb. de mus. T. I. p. 338. p. 410.

(2) On croit que le *Dies iræ* a été composé au commencement du XIII siècle par Thomas. Celan de l'ordre de S. François d'Assise.

(3) Jacopon qui était du même ordre que le précédent, est l'auteur du Stabat. (XIV siècle.)

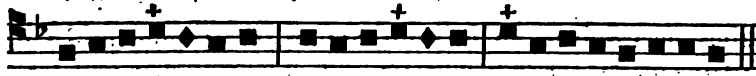
(4) Voir ci-après Part. III. Ch. II. § 2. n.° 1. et 2.

(5) Voir ci-dessus § III. n.° 5.

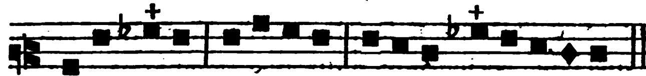
(6) Cette règle est insuffisante; on la comprendra parfaitement lorsque nous traiterons des tons d'église. — Voir ci-après Ch. II. § IV.

EXEMPLE :

Bémol continu.

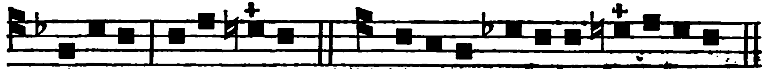


Bémol accidentel.



Le bécarre placé à la gauche d'une note fait connaître, que la note qui antérieurement a été baissée d'un demi-ton, rentre dans son état naturel.

EXEMPLE :



Quelquefois aussi on le trouve devant un *si*, qui n'a pas été bémolisé précédemment. C'est une chose superflue qui peut seulement être utile à des chantres peu instruits, lorsqu'ils seraient tentés de chanter un *si bemol* où il n'en faut point. Remarquez encore que dans quelques livres de chant, le bécarre fait l'effet d'un demi-ton chromatique ou dièse ♯ ; mais on sait déjà que ce demi-ton haussant est étranger à la tonalité diatonique du chant grégorien (1).

§. VI.

Intonation. — Solmisation. — Solfèges.

1. L'*intonation* en général est l'art de rendre le son juste des notes ou des intervalles. Cet art qui est d'une nécessité absolue pour le chantre, ne s'obtient ordinairement que par de longs exercices dirigés par un habile maître (2).

(1) Voir ci-dessus § III. n.° 6.

(2) Il est important de remarquer ici un défaut assez ordinaire parmi les jeunes chantres. Il arrive qu'après avoir chanté pendant quelque temps, leur voix ne se soutient plus sur le même ton et que par conséquent ils finissent plus bas qu'ils n'ont commencé. Pour obvier à ce grand inconvénient, il faut qu'ils se souviennent de ces cinq avis :

1.° On doit chanter avec hardiesse, sans peur, et d'une voix bien articulée, sans pour cela se permettre des éclats ou des cris.

2.° On doit se tenir dans une position apte à produire des sons justes. Pour cela il est préférable de se tenir debout, la tête haute et la poitrine élevée.

3.° On ne saurait trop recommander aux élèves de s'occuper de la *respiration*; elle est tout pour le chant.

2. On entend par *solmisation* la juste prononciation des notes par les syllabes qui y correspondent. Dans un sens plus large, elle comprend l'art de solfier, art qui consiste dans la connaissance des notes, des clefs, des signes accessoires, et de l'intonation. C'est pourquoi l'on appelle *solféges* les exercices de la solmisation. Les six paragraphes qui précèdent ont dû préparer l'élève aux exercices suivants. Que le professeur de chant veille avec l'attention la plus sévère à ce que ces solféges soient une étude spéciale, sérieuse et mille fois répétée par ses disciples.

Exercice sur les intervalles (1).

SECONDES.

Ut ré mi fa sol la la si

ut ut si la la sol fa mi

ré ut.

TIERCES.

Ut ré mi fa sol

sol la si ré ut

si *si* ou *za* (2) la sol fa

Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager selon les pauses plus ou moins longues, qu'indique la ponctuation du texte. Sans cela il n'est point de force, ni de timbre dans la voix; de plus, sans cette faculté, il n'est guère possible de bien phraser un chant.

4.° Il est aussi nécessaire qu'on s'écoute soi-même, afin qu'en chantant on se rende compte des intervalles.

5.° Lorsqu'on accompagne d'un instrument de musique les exercices de chant, le violon et tout autre instrument aigu dont les sons sont faciles à être saisis par la voix, sont peu propres au progrès de l'élève. Il vaut mieux se servir d'une violoncelle ou d'un piano; car plus on aura de la difficulté à chanter les sons de l'instrument accompagnateur, plus on deviendra sûr dans l'intonation juste des intervalles.

(1) On doit commencer d'une manière très-lente et respirer après chaque barre. — Ce précepte doit être modifié ensuite selon les progrès de l'élève.

(2) Avant l'introduction de la syllabe *si*, cette note etait appelée B, lorsqu'elle était chantée dans son état naturel, et *fa* quand elle était bémolisée; de là nous est venu *za*. Voir ci-dessus p. 17.

mi.

QUARTES.

Ut ré mi fa

sol la ré ut

si - za la sol fa.

QUINTES.

ut ré mi fa

sol ré ut si

la sol.

SIXTES.

Ut ré ré mi

fa ré ut

si si la.

Résumé analytique des intervalles.

SECONDES.

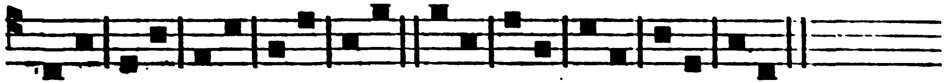
TIERCES.



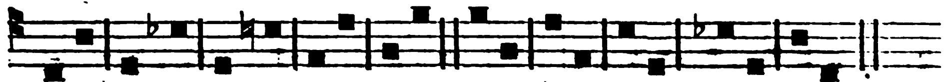
QUARTES.



QUINTES.



SIXTES.



Après la répétition fréquente de ces exercices, on commencera à improviser tous les intervalles. Je m'explique : le maître entonnera sur différents degrés d'élévation chacun des intervalles ; après quoi l'élève chantera l'intervalle demandé. Cet exercice est sans doute un des plus importants pour arriver à une intonation juste et pour se rendre familier un intervalle quelconque.

SOLFÉGES.

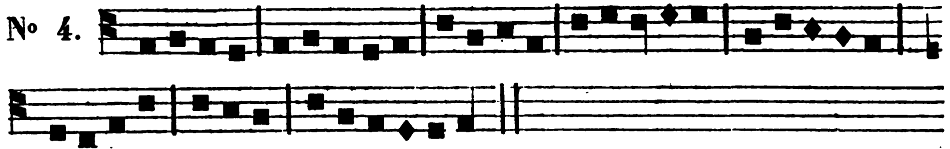
*Clef d'*UT *sur la quatrième ligne* (1).



(1) On doit chanter tous les intervalles d'aplomb, c'est-à-dire, sans port de voix.



*Clef d'*UT *sur la troisième ligne.*







*Clef d'*UT *sur la deuxième ligne.*





No 9.



Clef de FA *sur la troisième ligne.*

No 10.



No 11.



No 12.



Clef de FA *sur la deuxième ligne.*

No 13.



Nº 14.

Nº 15.

SOLFÉGES AVEC TRANSPOSITION ET CHANGEMENT DE CLEFS.

Clef d'UT sur la quatrième et sur la troisième ligne.

Nº 16.

Clef d'UT sur la troisième et sur la quatrième ligne.

Nº 17.

Clef d'UT sur la deuxième et sur la troisième ligne.

Nº 18.



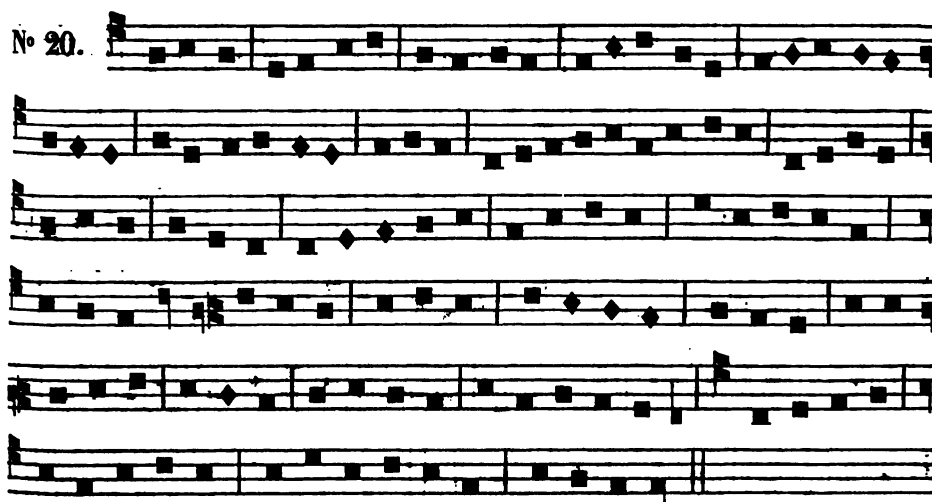
Clef de FA *sur la troisième et sur la deuxième ligne.*

No 19.



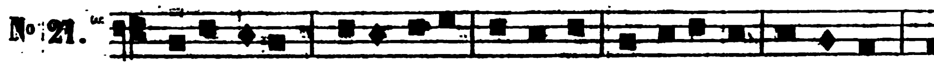
*Clef d'*UT *sur la quatrième et clef de* FA *sur la deuxième ligne.*

No 20.



Clef de FA *sur la troisième et sur la deuxième ligne. — Clef d'*UT *sur la troisième et sur la quatrième ligne.*

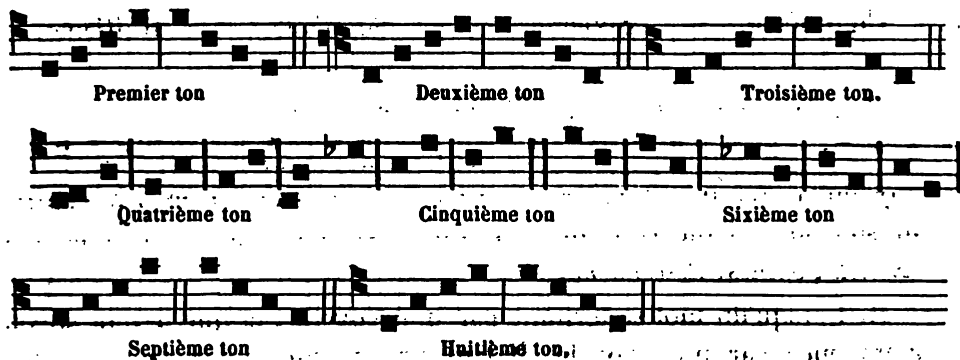
No 21.





Pour compléter ces solféges nous ajoutons ici les notes essentielles de chaque ton d'église régulier, et les modulations principales qui leur sont propres. Nous désirons que l'élève fasse une étude spéciale de ces petits exercices. S'il les chante bien, il aura fait un grand pas, qui lui facilitera de beaucoup l'étude ultérieure de tous les morceaux de plain-chant.

Notes essentielles de tous les tons réguliers, qui entrent le plus dans la modulation du chant.



I Ton.

II Ton.

III Ton.

IV Ton.



Voici d'autres formules beaucoup plus simples, tirées d'un ancien (1).

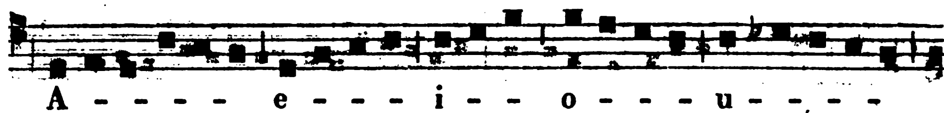


Pour les exercices suivants, il faut remarquer :

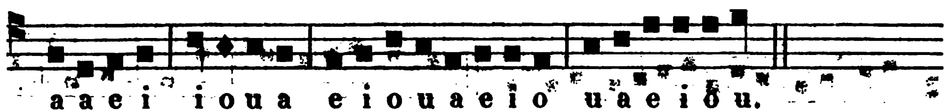
I. Qu'on doit tâcher de prononcer correctement en chantant les voyelles a, e, i, o, u, sans les aspirer. L'*é* est toujours fermé, à moins qu'il ne soit suivi d'une consonne qui forme syllabe avec lui, comme dans *excelsis*, *omnes*, *descendens*, etc.

II. Lorsqu'un mot se termine par une voyelle, et que le mot suivant commence par une voyelle, il faut ne pas supprimer une des deux voyelles, par une élision. Il faut donc les séparer par un court repos; comme dans *Gloria patri* * *et*, et non pas *patriet*, etc. La même remarque doit être faite, lorsqu'après la fin d'un mot, qui se termine par une consonne suit une voyelle, comme dans *dignumet*, au lieu de *dignum* * *et*. Ainsi, il faut encore chanter *Ave* * *Maria* et non pas *nave*. — *Oremus* et non pas *noremus*, etc.

(1) Adam de Fulda mus. C. XIV. Ce ne sont proprement que les *evovae* que nous verrons dans la psalmodie.

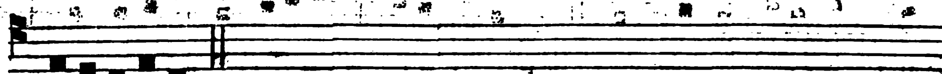


A - - - - e - - - i - - o - - - u - - - -



a a e i i o u a e i o u a e i o u a e i o u.

On multipliera utilement ces exercices de vocalisation, afin de s'accoutumer à une prononciation nette et correcte.



Do - - o-minus De - - - e-us I - is-raël.



a - - - a - - a - - - a - - al-ma. Ca - iphas.



I - is-ra-ël ex-ul - - ul-tet sa - nc-ti.

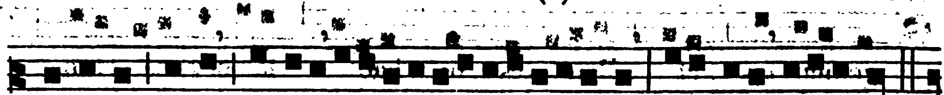
3. Après que l'élève aura beaucoup et dûment solfié, il commencera à substituer les paroles aux syllabes de la gamme. Pour cela, il est nécessaire qu'il ait quelque notion de la prosodie latine, afin qu'il sache discerner les syllabes longues des brèves, et donner aux unes comme aux autres les inflexions qui les caractérisent. Il doit aussi faire attention:

1.° à ce qu'il donne à chaque syllabe les notes qui lui conviennent;

2.° à ce qu'en chantant, là où il y a plusieurs notes sur une même syllabe, il fasse seulement entendre les voyelles, de manière que l'on n'entende les consonnes que sur la dernière note de la syllabe.

3.° il doit dès à présent consulter les avis sur l'exécution du chant grégorien (*partie IV. § I.*).

EXERCICES (1).



Re-gi-na cœ-li læ-ta - a - - - a - - - - re, a—lle - lu - ia.

(1) Nous donnons ces exercices comme tels, sans vouloir préjuger la question des tons d'église, auxquels ils peuvent appartenir.

Qui-a quem me - ru-i - sti po - - - o - - - - rta - re,

a - lle - e - e - - - lu - ja. Re-surre - xit, sicut dixit,

a - lle - - lu - ja. Ora pro no - bis De-um,

al-le - e - - - e - e - - e - e - lu - ja.

Sal - ve re - gi - i - na mater mi-se-ri-cor - - - -

di-æ, Vi - ta dul - ce - - do et spes nostra

sal - ve. Ad te clama - mus e - xu-les

fi-li - i E - væ. Ad te suspi-ra - - mus

gementes et flen - tes in hac la-cry-ma - rum

va - lle. E - ja er-go advoca - ta nos-tra il-los

tu - os mi-se-ri-co - - rdes o - cu-los

ad nos con-ver - te. Et Je-sum be-ne-di-

ctum fructum ven-tris tu - i no - bis

post hoc e - xi - li-um o - sten - de. O - o

clemens. O - o pi - a. O - o - - - o du-lcis

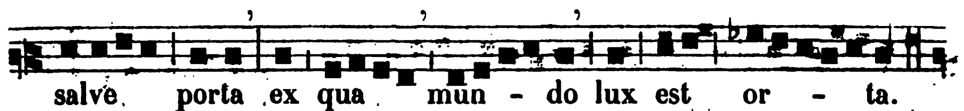
virgo Ma - ri - a.

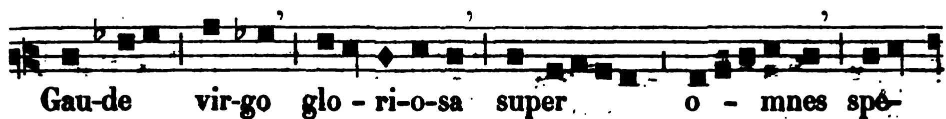
Ave Ma-ri - a, grati-a ple-na, Dominus tecum, benedic-

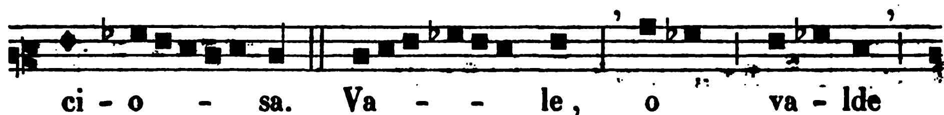
ta tu in mu-li-e-ribus.

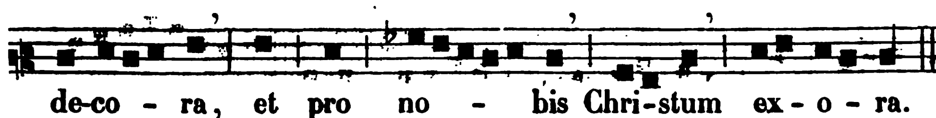
A - - ve re-gi - na cœ - lo - rum. A - ve

Domi-na An-ge - lo - rum. Sal - - - ve ra - dix



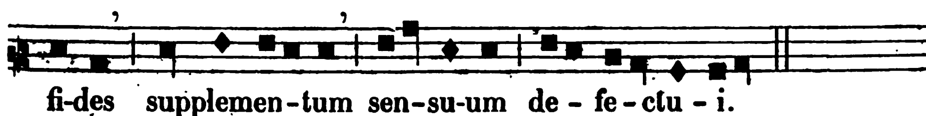






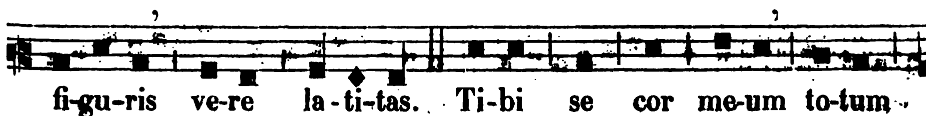






Remarquez la virgule après : *Adoro te devotè,* et non pas après *Adoro te*. Lorsqu'on est arrivé à ces mots : *Ave Jesu*, on doit chanter plus lentement.





subjicit, quia te contemplans totum deficit. Ave

Jesu pastor fidelium, adauge fidem omnium in

te credentium.

A - ve, verum corpus, natum ex Maria virgine.

Vere passum, immolatum, in cruce pro homine.

Cujus latus perforatum vero fluxit sanguine.

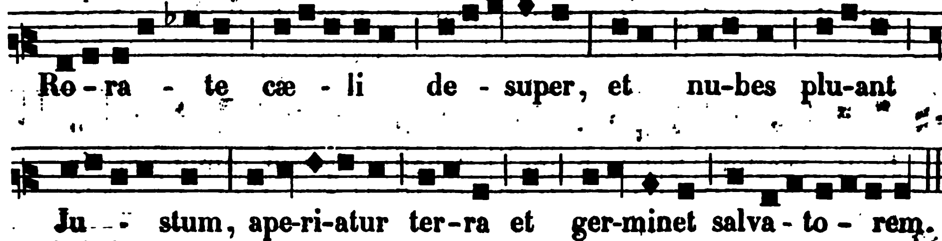
esto nobis prægustatum, mortis in examine.

O Clemens, O pie O dulcis

Jesu fili Mariæ.

Les exemples qui suivent sont d'autant plus utiles, qu'ils sont tirés des *modes* ou *tons* d'église, que nous exposerons au chapitre II. Nous avons voulu dès à présent préparer le jeune chantre à cette intéressante matière.

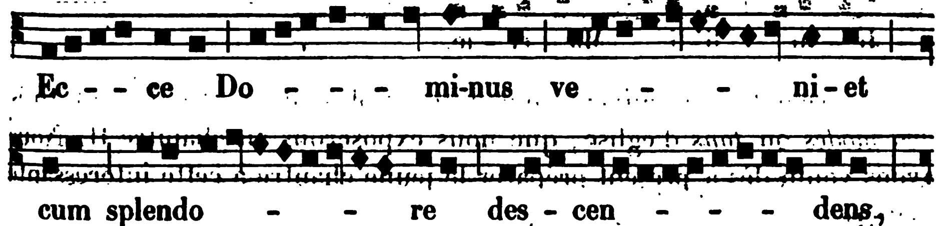
Introït du quatrième dimanche de l'Avent.



Répons I du premier nocturne de la fête de S. Jean l'Evangéliste.



Répons IX du deuxième dimanche de l'Avent.



et vir - - tus e - jus cum

e - o : Vi-si-ta-re po-pu-lum su - - - - um

in pa - ce, et con - sti - tu - e-re su-per

e - - um vi - tam sem - - - - pi-ter - nam.

Répons III de la fête de S. Etienne, protomartyr.

Du quatrième ton.

In - tu-ens in cœ-lum be - a - tus

Ste - - - - pha-nus vi-dit glo-ri-am

De - i, et a - it : Ec-ce vi - de-o

cœ-los a-per - - tos et fi-li-um

ho - - mi-nis sta - - - - ntem à

de-xtris vi - rtu - - tis De - i.

Antienne III, tirée des Laudes du premier dimanche de l'Avent.

Du cinquième ton.



Ecce Domi-nus ve-ni-et et omnes sanc-ti e-jus cum



e-o, et e-rit in di-e il-la lux ma-gna, al-le-lu-ja.



Ps. De-us, De-us me-us, ad te de lu-ce vi-gi-lo.

Antienne ad Benedictus, *de la fête de la Madelaine.*

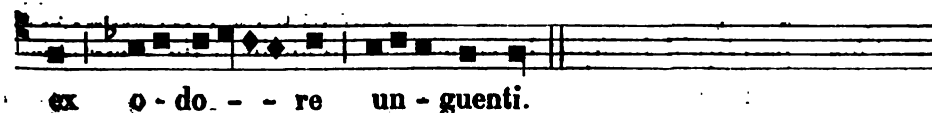
Du sixième ton.



Mari-a un- xit pe - des Je - su, et ex - ter - sit



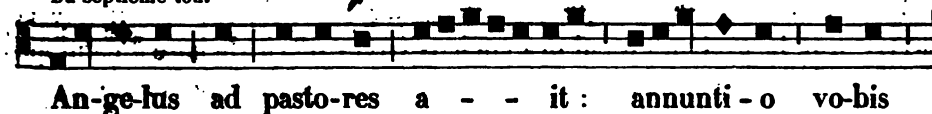
ca - pil-lis su - is : et domus imple-ta est



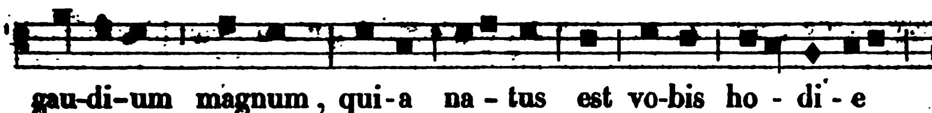
ex o - do - - re un - guenti.

Antienne III, tirée des Laudes de la fête de la Nativité de N. S. J.-C.

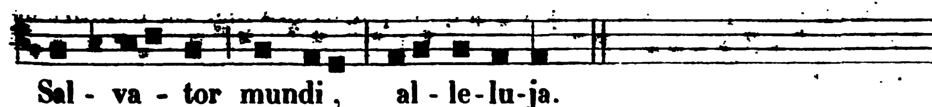
Du septième ton.



An-ge-lus ad pasto-res a - - it : annunti - o vo-bis



gau-di-um magnum, qui-a na - tus est vo-bis ho - di - e



Sal - va - tor mundi, al - le-lu-ja.

Antienne II des Laudes du premier dimanche de l'Avent.

Du huitième ton.



CHAPITRE II.

Du genre diatonique propre au chant grégorien. — Des modes ou tons d'église. — Leur nombre. — Leurs divisions. — Usage accidentel du bémol dans les tons d'église. — Analyse des tons. — Règles de discernement des tons. — Transposition des tons.

§ I.

Du genre diatonique.

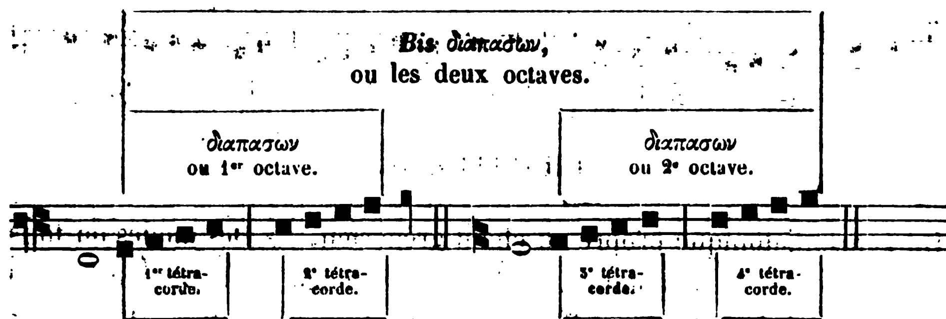
1. L'étymologie du mot *diatonique* peut être expliquée de deux manières, sans que pour cela l'idée qu'il exprime, soit essentiellement différente. Quelques auteurs le font dériver de δις *deux fois*, *deux*, et de τονος, *ton*; parcequ'il indique la succession immédiate de deux tons. D'autres prétendent qu'il vient de δια *par*, et τονος *ton* — *par tous les tons*, c'est-à-dire parcourant toutes les lettres de l'alphabet A, B, C, D, E, F, G, dont on se servait anciennement pour marquer les notes de la gamme.

2. Pour avoir une idée précise du genre diatonique, il importe de savoir que le système tonal des anciens Grecs servit de base à celui que S. Grégoire adopta dans la composition de son chant. Or, la succession des tons chez les Grecs était formée de petites échelles, appelées *tétracordes*, de τετρα *quatre*, et χορδη, *corde*. C'étaient des combinaisons de quatre notes renfermées dans un intervalle de quarte juste. Ces quatre notes ou sons étaient disposés de manière à procéder par un demi-ton naturel, ou composé de deux dièses (1), et par deux tons. Le nombre de

(1) Ci-dessus P. I. Ch. I. § 3. p. 21.

ces tétracordes était régulièrement de quatre, d'où résultaient leurs deux octaves ou *bis* διαπασων, en renversant la note supérieure de chaque couple de tétracordes. En voici un

EXEMPLE :



Voilà donc une échelle ou gamme diatonique. En effet, l'échelle du chant grégorien étant la réunion de deux tétracordes, on peut dire que lorsqu'elle est composée de cinq tons et deux demi-tons naturels (1), en montant et en descendant, on l'appelle échelle ou gamme diatonique; et par conséquent, le chant dans lequel on emploie cette gamme, est du *genre diatonique*. Méditons sérieusement ces considérations importantes et poursuivons.

5. Il est une vérité incontestable et proclamée par tous ceux qui ont traité la matière du chant ecclésiastique; c'est que le plain-chant ou le chant grégorien a été composé dans le genre diatonique. C'est par là qu'il contraste essentiellement avec le chant figuré, dont la tonalité est un amalgame diatonico-chromatico-enharmonique. « Il genere diatonico è
» l'unico genere, in cui secondo tutti i primi maestri è composto il
» canto fermo. » d'où il suit « che il canto fermo non ammetta *ombra*
» di accidenti di ♯ nè alcun ♭ molle, se non nella corda *befami* (*si*),
» a solo fine di evitare il tritono di sotto con *f*, *fa-ut*, e di sopra la
» quinta falsa con f, *fa-ut*.... I primi Padri della chiesa nell'introdurre in
» essa il canto fermo, solo ebbero premura di introdurvi un canto
» semplice e serio, piena di gravità, e degno di lodare la maëstà di
» Dio, escludendo qualunque ombra di canto presso, effeminato e troppo
» molle; perciò scelsero il genere diatonico, come quello, che essendo

(1) Voyez ibid.

» composto principalmente di tuoni, per sentimento di Emanuel Brienco
» (Lect. 7, p. 387). — *Gravem, robustam et firmam indolem ostentat;*
» escludendo il genere chromatico il quale *ob nimiam mollitiem, infamiæ*
» *nota non caruit* (1) J. B. Martini, saggio di contrap. p. 30. »

4. Après ce témoignage irréfragable du célèbre cordelier, qui fut le musicien le plus érudit du dix-huitième siècle, écoutons encore l'illustre abbé Baïni, directeur de la chapelle pontificale à Rome (2). « L'antico canto ecclesiastico o gregoriano era un canto melodico *di* » *puro genere diatonico :* in consequenza procedeva inviolabilmente » per due e per tre toni, intermediati da un semitonio (*memorie stori-* » *co-critiche* T. II. p. 80.). » Ailleurs il fait entendre des plaintes amères concernant les abus que l'ignorance et l'incurie ont fait glisser dans le chant ecclésiastique, contrairement à sa constitution primitive : « Quì » si vede un puro scheletro, là un aborto mostruoso, quì una veste » di cento pezze, là un canto senza canto : V'ha perfinochi ha sognato » dei ♭ molli in *elami* (*mi*) : e quindi osi è dovuto contradire, od è » stato costretto a porre il ♭ molle anchè in *alamire* (*la*), ed ecco la » natura stessa del canto gregoriano tutta a soqquadro : chi ha seminato » quà e là, a diritto, ed a rovescio, ♭ molli, ♮ quadri, e *perfino* i ♯ » diesis : e chi non ha lasciato nemmen l'antico modo ad alcun canto, » cangiata la sede alla cantilena (3). »

5. Il est donc prouvé que les demi-tons chromatiques ou ce qui est ici synonyme, les dièses et les bémols sont étrangers au genre diatonique,

---

(1) Le genre diatonique est, d'après tous les grands maîtres, le seul genre dans lequel fut composé le Plain-Chant. D'où il suit que ce chant ne supporte pas l'ombre des accidents, tels que ♯ et bémols : si non que le *si* est accidentellement bemolisé, lorsqu'il s'agit d'éviter le triton, ou la quinte diminuée.,.. Les premiers Pères qui introduisirent le Plain-Chant dans l'Eglise, eurent avant tout soin de donner à celle-ci un chant simple et sérieux, plein de gravité et digne de louer la majesté de Dieu. Ils exclurent donc toute espèce de chant figuré, efféminé, énervé. C'est pourquoi ils choisirent le genre diatonique lequel, étant composé de tons (entiers), a un caractère grave, ferme et vigoureux, tandis qu'il rejetèrent le genre chromatique qui, à cause de sa douceur excessive, ne pût obtenir leurs suffrages.

(2) Voyez Fétis Dic. biogr. art. Baïni.

L'antique chant ecclésiastique ou grégorien était un chant mélodique du genre diatonique pur. Par conséquent il procédait inviolablement par deux et trois tons entremêlés d'un demi-ton.

(3) Ici l'on voit un squelette, là un monstrueux avorton; ici un reste morcelé, là un chant qui n'est pas un chant. On est allé jusqu'à bémoliser le *mi*, et partant, on a été obligé, sous peine de contradiction, d'affecter d'un *bémol* le *la*. Ce qui a eu pour résultat de détruire de fond en comble la nature même du chant grégorien. Ceux-ci ont semé par-ci par-là, à droite et à gauche des bémols, des bécarres et jusqu'à des dièses; tandis que d'autres n'ont même laissé l'antique mode à aucun chant, par le changement qu'ils ont fait de leur échelle. (Conf. Castil Blaze Dict. de mus. art, tons de l'église. — J. J. Rousseau art. *Plain-Chant*. — Choron. *Nouveau Manuel complet de mus.* 2. *Part. T. III. L. VIII.*)......

et par conséquent au chant grégorien. Aussi les livres de chant où l'emploi de ces accidents est marqué, sont rares; mais d'un autre côté, la plupart des chantres en font un usage habituel, quoique à tort.

Après l'introduction de l'orgue dans l'église, on mêla cet instrument au son des voix; et comme l'orgue est chromatique il procède dans les cadences ordinairement par dièses, pour adoucir l'intonation. Et les voix fûrent entraînées à suivre les intonations qu'elles entendaient, et les oreilles des chantres furent tellement faites à cette tonalité moderne, qu'il leur devint en quelque sorte impossible de ne pas s'y laisser aller, alors même qu'ils chantaient sans accompagnement (1).

Cependant, nous sommes loin d'approuver cet usage qui tend directement à détruire la vraie tonalité grégorienne du chant ecclésiastique. Au contraire, nous soutenons avec le prince-abbé Gerbert (2), que, dans les cadences même, on peut fort bien se passer du semi-ton chromatique; d'où nous concluons qu'il est nécessaire de s'en abstenir dans la pratique; à moins qu'on ne veuille modifier le chant religieux d'après la tonalité de la musique moderne, ce qui à nos yeux serait d'un vandalisme révoltant. Au surplus, nous renvoyons le lecteur à l'appendice II, *avis aux organistes*, où nous traitons cette question plus à fond.

§. II.

Modes ou tons d'église.

1. On entend par *modes* ou *tons* d'église certaines formules mélodiques composées de la combinaison diatonique d'une quinte et d'une quarte, ou d'une quarte et d'une quinte, justes de part et d'autre, pour donner de la variété au chant. Quoique les auteurs anciens et modernes soient unanimes touchant le genre diatonique du chant grégorien, il n'en est pas de même, lorsqu'il s'agit de déterminer le nombre des tons. Selon quelques-uns il y en a quatorze. Ceux-ci ont de fortes raisons à leur appui (Baïni loc. cit. p. 81—Alfieri p. 30.). D'autres en fixent le nombre à douze (Voyez Glarean. dodech.). Dans les livres chorals romains on en a conservé onze. Mais plus généralement ils sont réduits à huit; non pas parce que Charlemagne a affirmé que *octo toni sufficere videntur*,

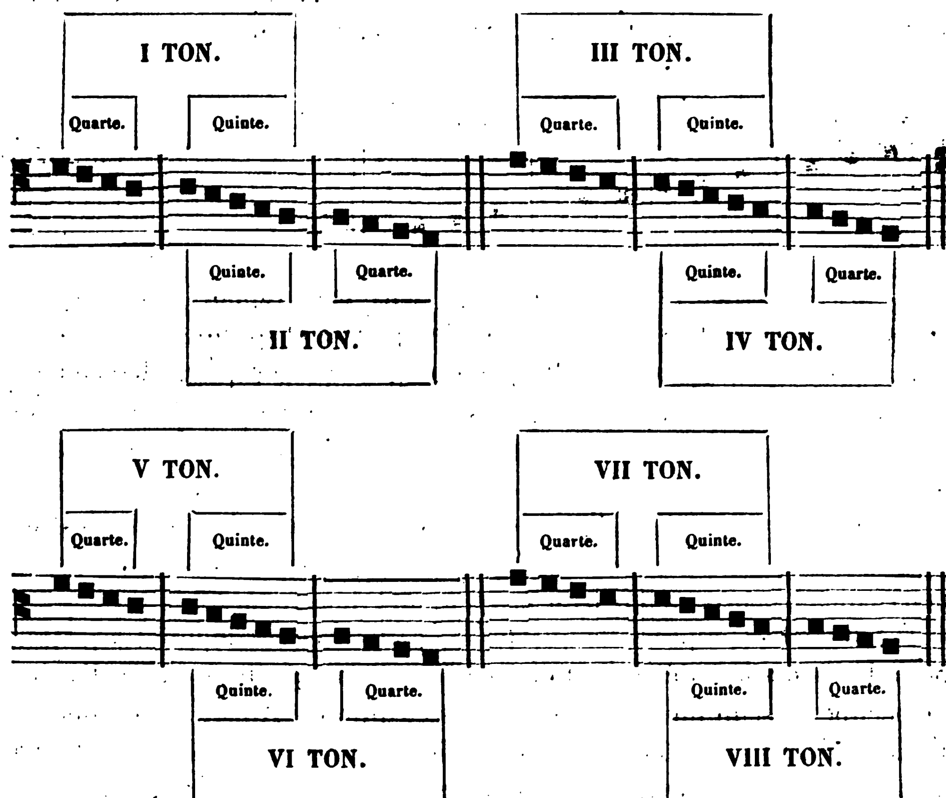
(1) Alfieri, saggio stor. teor. prat. p. 28.

(2) De mus. sacr. T. II. p. 280..... « Ubi ejusmodi semitoniorum nulla necessitas est; nec illa quidem quam » quidam euphoniæ gratià, præsertim in clausulis seu cadentiis generi diatonico proprium statuunt. »

mais parce qu'ils semblent suffire à l'usage actuel de nos chants religieux, tels qu'on les rencontre ordinairement dans les livres de chant (1).

2. Avant d'entrer dans les détails assez développés des tons d'église, il importe d'en donner un aperçu général. Cette première inspection contribuera puissamment à éclaircir les préceptes que nous donnerons après.

TABLEAU GÉNÉRAL DES HUIT TONS D'ÉGLISE.



(1) Voici le fondement de tous ces systèmes :

Comme il y a sept notes qui correspondent aux lettres A, B, C, D, E, F, G, il est évident qu'on peut en
La, si, ut, ré, mi, fa, sol,
former sept échelles ou gammes différentes, d'après la place diverse qu'occupent les semi-tons (Voir ci-dessus Ch. I. § III. n.° 6.). Or, il peut arriver que la finale occupe le plus bas degré d'une gamme, ou qu'elle en occupe le milieu (§ VI). D'où il suit que ces gammes peuvent être considérées sous deux aspects et qu'il en résulte quatorze gammes ou tons. Ces quatorze tons ont été réduits plus tard à douze. Pourquoi? parce que dans les 14 échelles précitées il s'en trouve deux qui ne peuvent se concilier avec une règle fondamentale de Plain-Chant à savoir, que chaque ton d'église doit être le produit d'une quarte et quinte juste, ou *vice-versa*. En effet, en parcourant ces 14 gammes, on trouve une fois la quinte *si-fa*, et dans une autre gamme la quarte *fa-si*; or, ni l'une ni l'autre ne sont *justes*. Donc on a rejeté ces deux gammes comme étant incompatibles avec la consonnance des intervalles, qui a servi de base à la tonalité du chant sacré.

3. Lorsqu'on médite avec attention la figure précédente, voici les conséquences auxquelles on arrive :

I. Quatre tons sont formés par la combinaison d'une quinte inférieure et d'une quarte supérieure justes ; à savoir : les tons impairs 1, 3, 5, 7 ; tandis que les quatre tons pairs : 2, 4, 6, 8, sont formés d'une quarte inférieure et d'une quinte supérieure, également justes. Donc chaque couple de tons a une étendue de onze notes, parmi lesquelles cinq qui leur sont communes et trois qui sont propres à chacun d'eux. Un seul exemple servira de modèle pour tous les tons pris deux-à-deux.



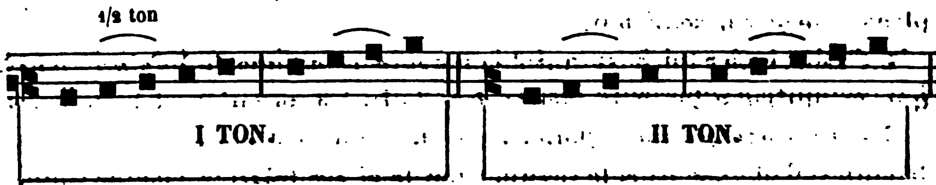
II. Les huit tons pris deux-à-deux, dans leur rapport numérique, renferment les mêmes combinaisons de quartes et quintes justes, sauf la position diverse d'icelles ; de manière que les tons pairs descendent une quarte plus bas que les impairs. Ainsi, le premier et le deuxième sont composés de la même quinte montante *ré-la*, et de la même quarte descendante *la-ré* : ainsi du reste.

III. Chaque ton a son diapason, c'est-à-dire l'étendue de toutes les notes d'une octave. Il est des cas fort rares où tel ton atteint une neuvième. L'octave même n'est pas toujours de rigueur.

IV. Il y a trois espèces de quartes et quatre espèces de quintes justes, pour la formation des huit tons d'église. Cela naît de la place diverse qu'occupe le semi-ton dans les quartes et quintes. Ainsi, le premier et deuxième tons sont composés d'une quinte qui a le demi-ton entre le 2.e et 3.e degré ; et d'une quarte avec le demi-ton aux mêmes degrés.

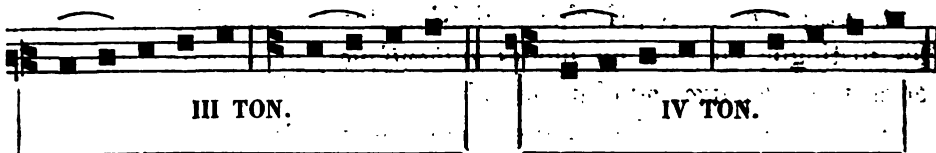
Pour expliquer maintenant la réduction de ces douze modes à huit, il faut remarquer que dans la suite on a commencé, quoique souvent à tort, à placer un *bémol* sur le *si* des premier, deuxième, cinquième et sixième tons, de sorte que ceux-ci devenaient absolument semblables aux 9.e, 10.e, 11.e et 12.e tons. C'est pourquoi on a regardé ces derniers comme étant une transposition des autres, à la quinte supérieure, et de là l'usage de ne compter en tout que huit tons, qui sont ceux du tableau suivant. Néanmoins, on s'est extrêmement trompé dans cette réduction, premièrement parce qu'on a dénaturé la tonalité de quelques tons, en faisant un trop fréquent usage du bémol, et en second lieu, parce qu'il n'est pas toujours vrai qu'ils sont une transposition des tons ainsi réduits, supposé même que l'emploi du bémol soit légitime dans ces tons (voir le § VII. *De la transposition des tons*). Les huit tons datent d'ailleurs de bien loin. On les attribue assez généralement à S. Grégoire lui-même. Ce qui est certain, c'est qu'il en est fait mention déjà au IX siècle, dans un traité sur le Plain-Chant, par Aurélien, moine du diocèse de Langres. (*Gerb. script. mus. T. I. p.* 39.)

EXEMPLE :



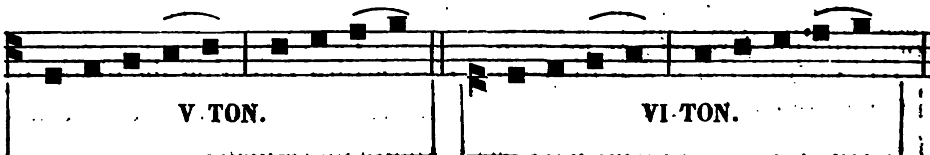
Le 3.e et 4e tons sont composés d'une quinte et quarte ayant le semi-ton entre le premier et le deuxième degré.

EXEMPLE :



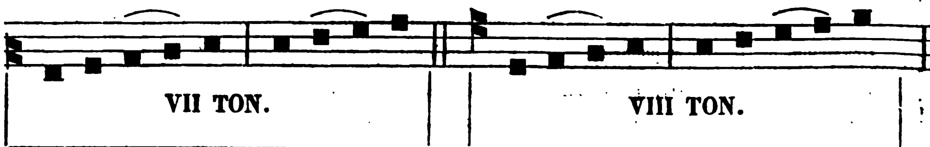
Le 5.e et 6.e sont composés d'une quinte qui a le semi-ton entre le 4.e et 5.e degré, et d'une quarte qui a le semi-ton du 3.e au 4.e degré.

EXEMPLE :



Enfin le 7.e et 8.e tons se composent d'une quinte qui a le semi-ton du 3.e au 4.e degré, et d'une quarte qui a le semi-ton du 2.e au 3.e degré.

EXEMPLE :



V. On pourrait ici confondre le huitième ton avec le premier, car tous les deux ont l'étendue de la même octave *Ré-ré*. Malgré cette apparente identité, ces deux tons sont cependant très-différents, sous plus d'un rapport ; car

1.° Ils ont chacun une espèce de quinte différente qui résulte de la place diverse du semi-ton.

2.° Le premier ton a sa quinte au grave et sa quarte à l'aigu, tandis que le huitième ton a sa quarte dans le bas et sa quinte dans le haut.

3.° Il est encore une différence accidentelle dont nous parlerons dans la suite; c'est que dans le premier ton le *si* est très-souvent bémolisé, ce qui n'arrive que rarement dans le huitième ton.

§. III.

Divisions des tons d'église.

1. La première et principale division des tons d'église est celle qui les distingue en tons ou modes *authentiques*, principaux ou impairs; et en tons *plagaux*, adjoints ou pairs.

Le premier, troisième, cinquième et septième tons sont appelés *authentiques* ou principaux, parce qu'ils datent du temps de S. Ambroise et qu'ils servirent de modèles aux quatre autres tons pairs que S. Grégoire y ajouta. Ceux-ci sont appelés plagaux de πλαγιος *oblique*, parce qu'ils furent admis après les authentiques, et faits à leur imitation.

Voici le tableau de ces tons avec les qualifications que les anciens leur attribuaient, les dénominations des modes grecs avec lesquels ils ont quelque rapport, et les noms que les Latins leur ont donnés.

Tons authentiques, impairs.	Modes Grecs.	Dénominations Latines.	Qualification *ou* Caractère.
Premier.	Dorien.	Protus.	*Grave — sévère.*
Troisième.	Phrygien.	Deuterus.	*Mystique—impétueux, religieux.*
Cinquième.	Lydien.	Tritus.	*Menaçant — dur,* dans son état actuel dégénéré : *gai-joyeux.*
Septième.	Mixolydien.	Tetrardus.	*Angélique.*
Tons plagaux, pairs.	**Modes Grecs.**	**Dénominations Latines.**	**Qualification *ou* Caractère.**
Deuxième.	Hypodorien.	Subjugalis proti.	*Triste — lugubre.*
Quatrième.	Hypophrygien.	Subjugalis deuteri.	*Harmonieux — pleureur* (Glarean Dodec.).
Sixième.	Hypolydien.	Subjugalis triti.	*Pieux — dévot.*
Huitième.	Hypo-mixo-lydien.	Subjugalis tetrardi.	*Délicieux-parfait* (1).

(1) Omnibus est *primus*, sed *alter* tristibus aptus.
Tertius iratus, *quartus* dicitur fieri blandus. *Quintum* da lætis, *sextum* pietate probatis. *Septimus* est juvenum : sed *postremus* sapientûm. — (*Adam de Fuldâ, mus. C. XV*). On voit que les auteurs ne s'accordent pas rigoureusement sur ce point.

2. Les tons authentiques et plagaux se divisent en *parfaits* et *imparfaits*. On appelle parfait le ton qui atteint tout son diapason, ou la gamme qui lui est propre. Donc, un ton authentique quelconque sera parfait, lorsqu'il monte à l'octave au-dessus de sa note finale. Un ton plagal est parfait, lorsqu'il monte à une quinte ou sixte au-dessus et qu'il descend une quarte au-dessous de sa finale.

Un ton authentique *imparfait* est celui qui n'arrive pas à l'octave supérieure, et le ton plagal *imparfait*, celui qui ne descend pas à la quarte inférieure à sa finale.

Remarquez qu'on appelle note finale des tons, celle qui finit regulièrement le chant. Elle correspond à la note grave de la quinte qui entre dans la composition du *ton*. Par conséquent, la finale est la même pour chaque ton authentique et son plagal relatif. Donc les finales regulières des tons d'église, sont :



Ce qu'on appelait anciennement : *tétracorde des finales*.

3. On appelle *plus que parfaits* ou *surabondants* les authentiques qui montent au-delà d'une octave, et les plagaux qui descendent plus d'une quarte au-dessous de leur finale.

4. Un ton *mixte* est l'authentique qui descend plus d'un ton au-dessous de sa finale, ayant par cette manière de descendre quelque chose de son plagal — et plagal *mixte* celui qui, montant plus d'une sixte au-dessus de sa finale, a quelque affinité avec l'authentique qui lui est relatif (1).

5. *Commixte* est celui qui se mêle, se mixtionne avec un autre ton que celui dont il est le ton relatif, authentique ou plagal.

6. Enfin, le ton est *régulier*, lorsqu'il a sa finale régulière mentionnée ci-dessus. Au contraire, il est *irrégulier*, lorsqu'il change accidentellement de finale. Car il est bon de le remarquer dès à présent que les tons d'église peuvent avoir au besoin une finale quelconque, pourvu

(1) Les tons *mixtes* sont aussi appelés *communs*, et *communs parfaits*, lorsque les deux tons (le ton authentique et son plagal relatif) réunis, remplissent l'échelle propre à chacun d'eux (*Gios. Zarlino institut. harm. T. IV. C.* 14.).

que leur composition par quartes et quintes soit rigoureusement observée.

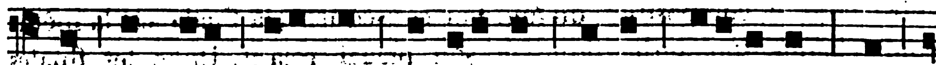
Les exemples suivants offrent des modèles de toutes ces divisions. Ils pourront servir, en même temps, comme exercices de solmisation.

Exemples de tons *parfaits*. — Voir ci-dessus chapitre I, § VI, p. 47.

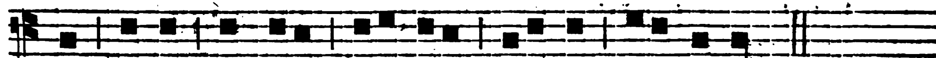
EXEMPLES DE TONS IMPARFAITS :

Antienne I, des matines du commun des Apôtres.

I Ton imparfait.



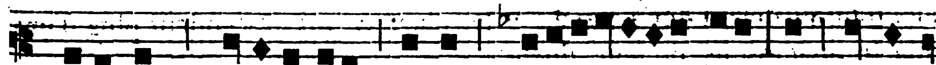
In omnem ter - ram ex-i - vit so-nus e - o-rum, et



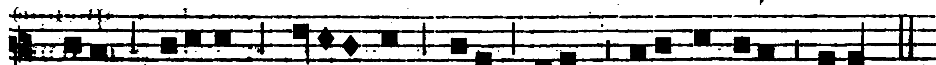
in fi-nes or-bis ter-ræ ver-ba e - o-rum.

Antienne II, des laudes des Apôtres.

II Ton imparfait.



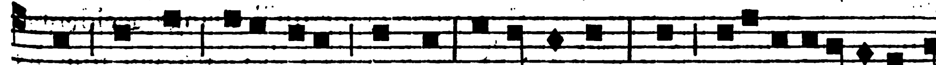
Ma-jo-rem chari-ta-tem nemo ha - - bet, ut a-ni-



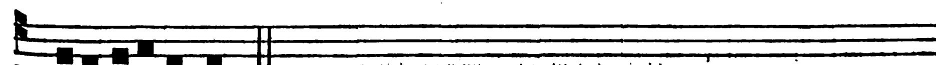
mam su - am po - nat quis pro a - mi - cis su - is.

Antienne III, des matines de la Ste. Trinité.

III Ton imparfait.



Te semper i - dem es-se, vi - ve-re, et in-telli - gere



pro - fi - temur.

Antienne II, des laudes du Vendredi-saint.

IV Ton imparfait.



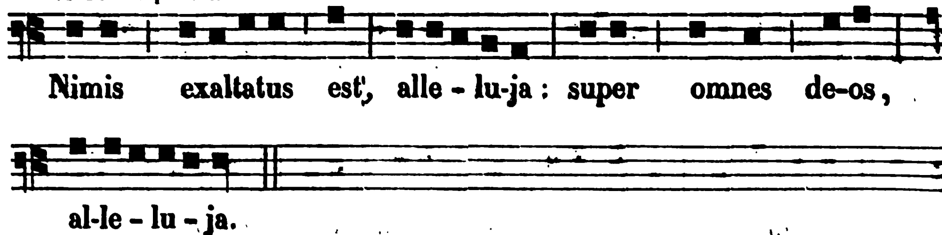
Antienne V, des vêpres de S. Jean Baptiste.

V Ton imparfait.



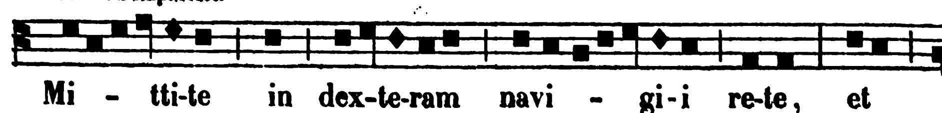
Antienne I, du troisième nocturne de l'ascension de N. S.

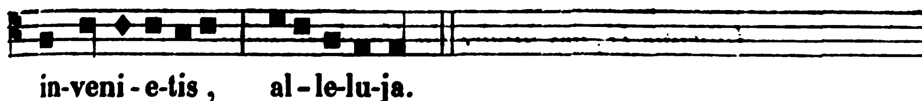
VI Ton imparfait.



Antienne ad Benedictus, *du quatrième jour de Pâques.*

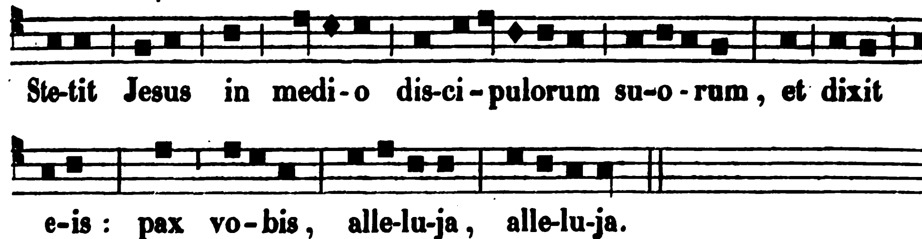
VII Ton imparfait.





Antienne ad Benedictus, *du troisième jour de Pâques.*

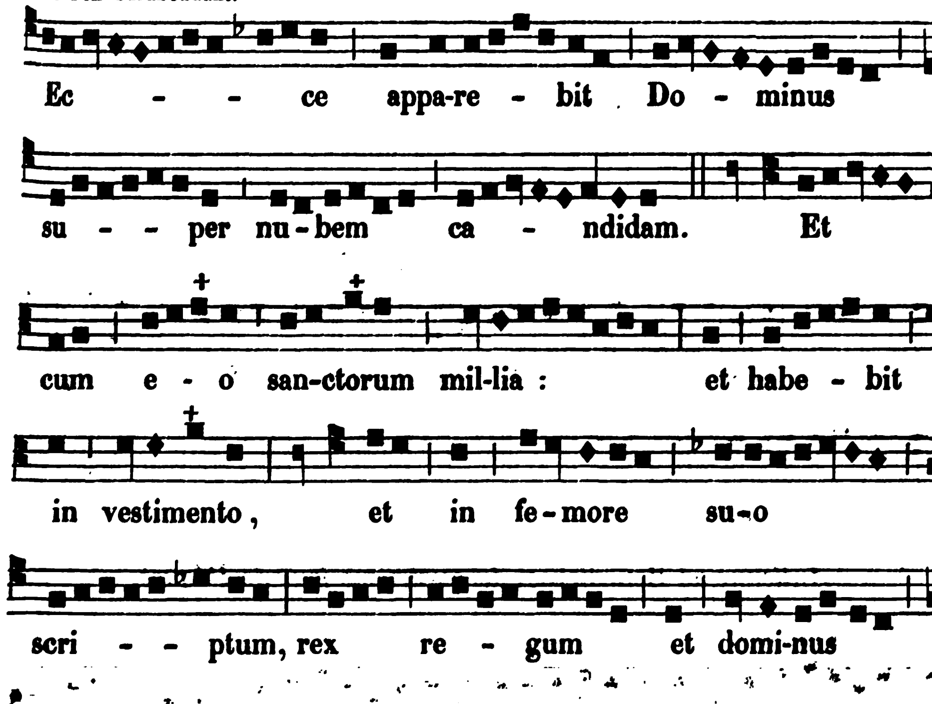
VIII Ton imparfait.



EXEMPLES DE TONS SURABONDANTS :

Répons I, *du troisième dimanche de l'Avent* (1).

I Ton surabondant.



(1) Ce signe + indique les endroits où il y a surabondance de ton.



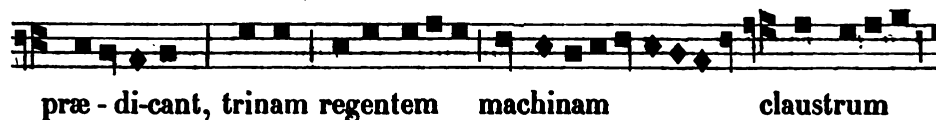
Do - - - - mi-na - nti-um.

Hymne des matines de la Ste. Vierge.

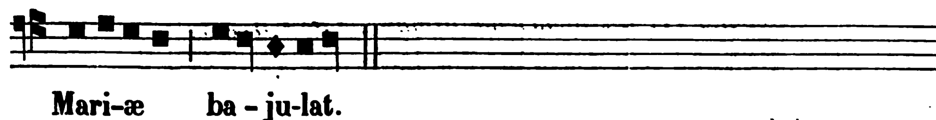
II Ton surabondant.



Quem ter - ra, pontus, æ-thera colunt, ado - rant,



præ-di-cant, trinam regentem machinam claustrum

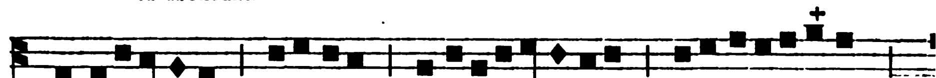


Mari-æ ba-ju-lat.

Les exemples du deuxième ton surabondant dans les *antiennes*, son fort rares. On remarque cependant l'antienne *ad magnificat* des deuxièmes vêpres de l'ascension : *O rex gloriæ.*

Répons V, de la fête de Ste. Cécile.

III Ton surabondant.



Cæ-ci - li-am in-trà cubi - culum o-ran - tem



inve - nit, et juxtà e-am sta - - ntem,



An-gelum Do-mini.

Invitatoire des matines de la solennité dite recollectionis festivitatum B. M. V.

IV Ton surabondant.



On ne trouvera peut-être pas un autre exemple du quatrième ton surabondant.

Répons II, du deuxième dimanche de l'Avent.

V Ton surabondant.

Ecce Do-minus veni-et et om-nes sa-ncti e - jus :

cum e - o : et e - rit

in di-e il - la lux ma - gna,

et ex-i-bunt de Hi-e - ru - sa - lem sicut a-qua

mun - da : et regna - bit Domi-nus in æ - ter-

num.

Introït du dimanche après Pâques.

VI Ton surabondant.

Quasi modò ge - ni-ti infantes al-le-lu-ja : ra-

ti-o-na - bi-les si-ne do - lo lac

con-cu-pi - sci-te alle-lu-ja, alle - lu - ja.

Répons I, du premier dimanche de l'Avent.

VII Ton surabondant.

A-spi-ci-ens à lon - gè ecce

vi-de-o De - - i po-tenti-am ve - ni-

en - tem.

Répons IX, du même dimanche.

VIII Ton surabondant.

Ecce di-es ve - ni-unt di-cit Do - minus,

et sus-ci-ta - bo...... Do - mi-nus

ju - stus no - ster.

EXEMPLES DE TONS MIXTES :

I et II tons mixtes, qui sont en même temps *communs parfaits.*

Séquences de la fête de Pâques.

Vic-timæ pascha-li laudes im-mo-lent Chri-sti-ani. Agnus

redemit oves, Christus in-nocens patri recon-ci-li-avit pec-

catores. Mors et vi-ta du-ello con-flixêre mi-rando,

dux vi-tæ mortu-us re-gnat vivus. Dic nobis Ma-ri-a,

quid vidi-sti in vi-â? Sepulchrum Christi viven-tis, et

glori-am vidi resur-gen-tis. Ange-li-cos tes-tes, sudari-

um et vestes. Sur-rexit Christus spes me-a: præcedet

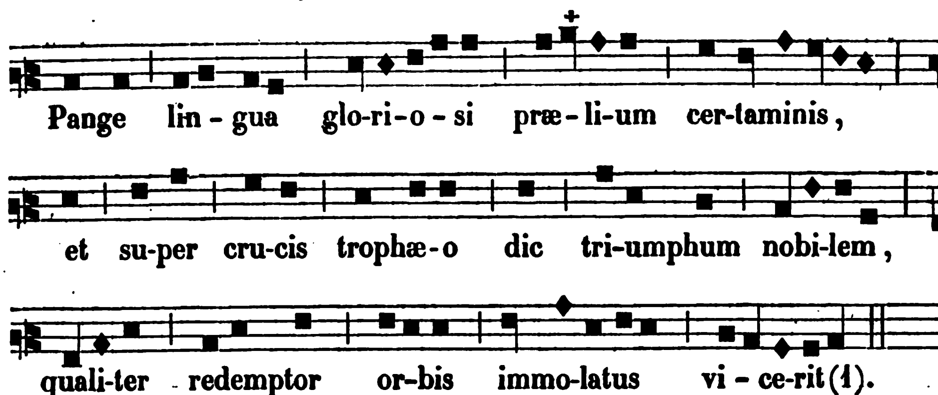
vos in Ga-li-læ-am. Scimus Christum surrexis-se

à mortu-is verè: tu nobis vic-tor rex mi-sere-re,



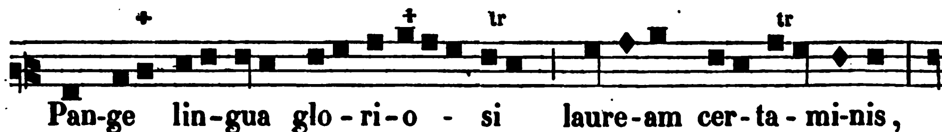
III et IV tons mixtes. Ici le ton plagal est mixte avec son authentique.

Hymne de la fête de l'invention de la Ste. Croix.



Nota. Un autre exemple des 3 et 4 tons mixtes est la communion *Beatus servus.*

Nous intercalons ici le même hymne, mais chanté différemment à Rome, à la chapelle Sixtine, le Vendredi-saint. On le chante dans un mouvement *allégro*, pour exprimer le triomphe de la croix, mais sans mesure. Malgré cela, il résulte de la valeur qu'on donne aux notes, des appoggiatures, des trilles, etc. un rhytme parfait. Il est impossible de mettre cet hymne sous les yeux du lecteur, comme on l'exécute par tradition. Toutefois la copie suivante peut en rendre une idée. Les notes marquées de ce signe (+) indiquent les appoggiatures, — *tr.* les trilles, et w les demi-trilles.



(1) Cet hymne est ordinairement attribué à S. Fortunat de Poitou. Cependant, il est plus probable qu'on le doit à Mamertin (Claude) qui vivait dans le IV siècle. Sidoine Apollinaire lui en fait des éloges en ces termes : » Jam verò de hymno tuo, si percunctere quid sentiam; commatibus est copiosus, dulcis, elatus et quoslibet lyricos dithyrambos amœnitate supereminet (*Sirmond T. I. p.* 932. — *Fabric. I. Al. Hambourg* 1718.). »

et su-per - crucis tro-phæ - o dic tri - um-phum

no - bi-lem, qua - li-ter re - demptor or - bis immo-

la - tus vi - ce-rit (1).

V et VI tons mixtes. L'authentique mixte avec son plagal.

Graduel du sixième jour, après le jour des Cendres.

U-nam pe - ti-i à Do - mino

hanc requi - ram, ut inha - bi-tem in domo

Do - mi-ni.

Le chant solennel de la Passion de N. S. offre un autre exemple des V et VI tons mixtes. Le diacre chante la quinte au-dessus de la finale. Le sous-diacre la quarte au-dessus de la quinte précitée, tandis que le prêtre chante à la quarte au-dessous de la finale *fa*. Voir Par. III. ch. 1, § IV, n.° 2.

(1) Cet hymne, exécuté à Rome, est d'une beauté si admirable qu'un illustre savant D. Antonio Eximeno retourna plusieurs années pour l'entendre. Il en fait des éloges pompeux dans son *Dubbio sopra il saggio fundam. di contrapp. del R. P. M. Gio Bat. Martini.* Roma, Barbicllini 1775. Par. I. § XI p. 19. — Conf. Bain mem. II. p. 90.

VII et VIII tons mixtes.

Nota. Nous avons fait ici quelques corrections que demandaient les vrais principes du chant grégorien.

Séquences de la fête-Dieu.

Lauda Si-on salva-torem, lauda ducem et pasto - rem, in

hymnis et canti-cis. Quantum po-tes tantum · aude, qui-a

ma-jor omni lau-de, nec lauda-re suf-fi-cis. Laudis thema

spe-ci - a - lis, pa-nis vivus, et vi-ta-lis ho-di - è

pro-po-ni-tur. Quem in sacræ mensâ cœ - næ, turbæ

fratrum du-o-denæ datum non ambi-gi-tur. Sit laus

plena, sit so - no-ra, sit jucunda, sit de-co-ra mentis

ju-bi-la-ti - o. Di-es e - nim so-lemnis a - gi-tur, in

qua men - sæ prima reco - litur hujus insti - tu-ti - o. In

hâc mensâ no - vi re-gis, novum pascha novæ legis

phase vetus terminat. ve-tusta - tem no - vitas , umbram

fu - gat ve - ri-tas, noctem lux e - li-minat. Quod in

cœna Christus gessit , fa-ci-en - dum hoc expres-sit , in

su-î memo-ri-am. Docti sacris in-sti-tu-tis , panem ,

vi - num , in sa-lu-tis consecramus ho-sti-am. Dogma

datur Christi-anis , quod in carnem transit pa-nis , et vinum

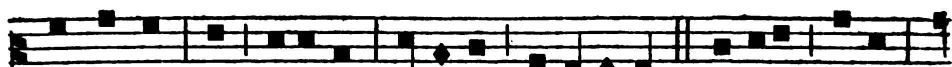
in sanguinem. Quod non capis , quod non vides , a-nimosa

firmat fi-des , præter rerum or-dinem. Sub di-ver - sis

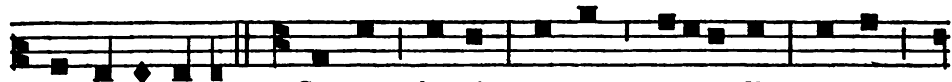
speci-ebus , signis tantùm , et non rebus , la-tent res e-ximiæ.

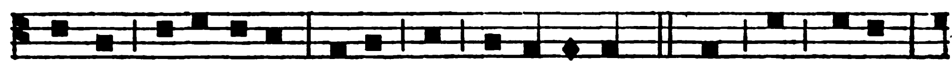
Ca-ro ci - bus , sanguis po-tus , manet tamen Christus to-tus

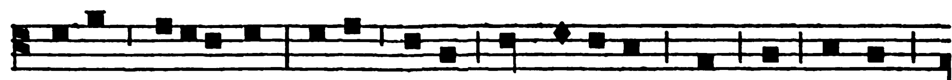
sub utraque spe-ci-e. A su-mente non concisus , non

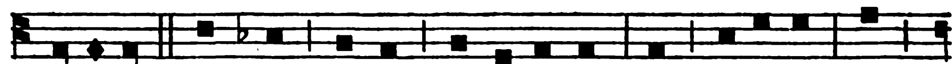

confractus, non divi-sus, in-teger ac-ci-pi-tur. Sumit unus,

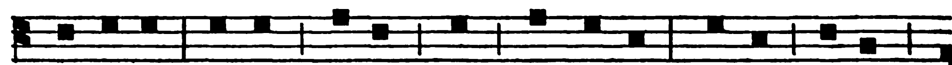

sumunt mille, quantum i-sti, tantum il-le, nec sumptus

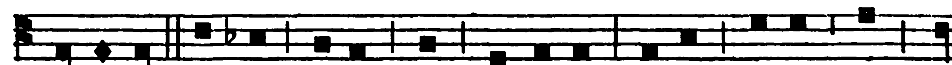

consumi-tur. Sumunt bo-ni, sumunt ma - li, sor-te

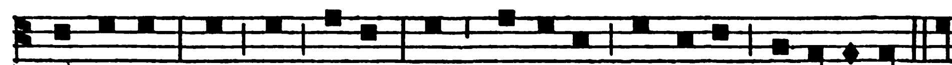

tamen in-æqua-li, vitæ vel in-te-ri-tûs. Mors est ma-lis,


vi-ta bo - nis, vi-de paris sumpti-o-nis quàm sit dispar

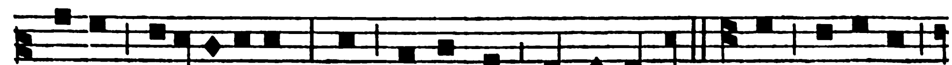

ex-i-tus. Fracto demum sacramen-to, ne vacil-les, sed

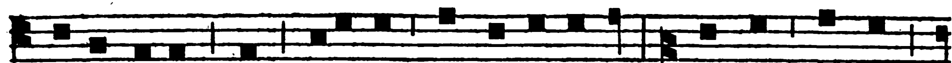

memen-to, tantum es-se sub fragmento, quantum to-to


te-gi-tur. Nulla re-i fit scis-su-ra; signi tantùm fit


fractu-ra; quâ nec status, nec sta-tu-ra signa-ti minu-i-tur.


Ecce panis ange-lorum, factus cibus vi-a-torum; ve-rè

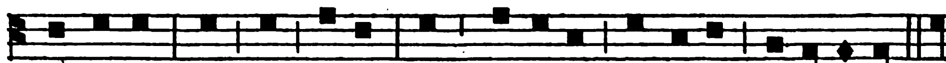

panis fi - li-orum, non mittendus ca-nibus. In fi-guris



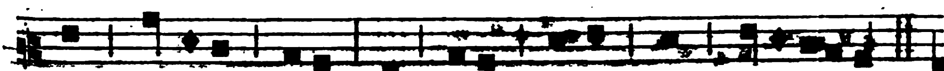
præ-signatur cum I-saac immo-la-tur; Agnus paschæ



de-pu-tatur: datur manna patribus. Bone pastor, pa-nis



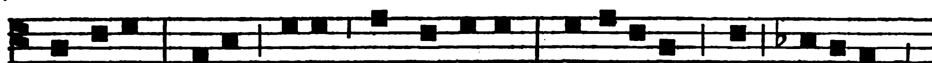
ve-re, Je-su, nostrî mi - se-re-re, tu nos pasce, nos



tu-ê-re, tu nos bona fac vi-de-re, in terra viven-ti-um.



Tu, qui cuncta scis et va-les, qui nos pas-cis hìc



mor-tales, tuos i-bi com-mensa-les, cohæredes et sodales

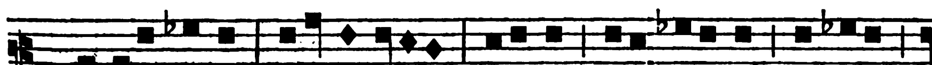


fac sanctorum ci-vi-um. A - men (1).

EXEMPLES DE TONS COMMIXTES :

I Ton *commixte* avec le VI, et en même temps *mixte* avec le II son plagal relatif.

Introït du XV dimanche après la Pentecôte.



In-cli - na, Do-mine, au-rem tu - am ad

(1) Le *Lauda Sion* est généralement attribué à S. Thomas d'Aquin. Cependant, s'il faut en croire Wading (Pierre), et Leysère, il a été composé par S. Bonaventure. Ces auteurs prétendent que celui-ci a composé la messe, et S. Thomas l'office de la Fête-Dieu.

me, et ex - audi me, sa - lvum fac servum

tu - um, De - us me - us, spe - ra - ntem in

te: mi-se-re - re mihi, Do- mine, quoniam

ad te clama - vi to-ta di - e.

VIII Ton commixte avec le I, V et VI.

Introït de la Pentecôte.

Spi - ri-tus Do - mi-ni re - ple - vit or-bem

terra - rum, alle - lu - ja: et hoc quod con - ti-

net o - mni-a sci - enti - am ha - bet

vocis, alle - lu - ja, a - lle - lu-ja, a-lle - lu-ja.

On voit que cette mélodie est du VIII ton, finissant sur *sol*, quoiq dans le commencement elle donne l'idée du premier, et, au milieu, c les du cinquième et sixième tons.

EXEMPLES DE TONS IRRÉGULIERS (1).

II. Ton irrégulier.

Graduel des vigiles de la fête de S. André (2).

Ni - mis ho-no-ra - ti sunt ami - ci

tu - i De - us : ni-mis

confor-ta - - tus est

prin - ci-pa - tus eo - rum.

(1) Nous ne donnons pas ici des exemples de tons *réguliers*; car tous les morceaux qui ont précédé sont réguliers, ayant la *finale* régulière.

(2) Le *Graduel* est une antienne ou, comme il est intitulé dans les œuvres de S. Grégoire I, un répons qui se chante à la messe entre l'épître et l'évangile. « In antiquioribus ecclesiæ moribus numerandus est psalmus » responsorius, sive responsorium psalmi, quod usitatius usurpatur in missarum solemniis, post lectionem » veteris testamenti, ante lectionem evangelii (*Thomas. præf. in ant. lib. miss. Rom. eccles. p. XXI.*). »

Rodolphe de Tongres (*De can. obser. prop.* 23.) nous apprend que S. Ambroise faisait déjà un fréquent usage des Graduels. Ils sont appelés *Graduels* du mot latin *Gradus*, parce que on les chantait sur les degrés de la tribune (*Ambon*), aux jours de fête. Les jours fériés on les chantait au milieu du chœur devant les degrés de l'autel.

On croit communément que SS. Ambroise, Gelase I et Grégoire-le-Grand sont les compositeurs des graduels (*Durand. ration. L. IV. C.* 19.— *Berno de can. observ.*).

Avant l'usage des graduels on chantait après l'épître un psaume entier auquel répondait la multitude des fidèles. C'est pourquoi ce psaume était appelé *psalmus responsorius*. Cet usage dura jusqu'au VI siècle. « Meminerit (lector) oportet priscæ consuetudinis quâ inter missarum solemnia, post lectiones Veteris vel Novi » testamenti, ante lectionem verò evangelii, integer psalmus à toto ecclesiæ cœtu rèspondebatur ; propter » nuncupatus ab antiquis psalmus responsorius. Qui sanè mos per totum occidentem ad VI usque sæculum » perduravit. »

Le *Trait* (*Tractus*) qui se chante quelquefois après le graduel, doit son étymologie au verbe latin *trahere*, parce qu'il doit être chanté lentement et qu'ordinairement il est plus long que le graduel. « Dicitur autem tractus » à *trahendo*, quia tractim et cum asperitate vocum et prolixitate verborum canitur (*Durand. L. IV. C.* 21.). »

Le *trait* est du reste une série de versets chantés par une ou deux voix, auxquelles ne répond pas le chœur dans la *Messe des morts*, ni dans celles après la *Septuagésime*.

Le graduel est quelquefois suivi de *l'alleluia*. Celui-ci et le trait s'excluent mutuellement, l'un étant propre à la joie, l'autre à la tristesse. Autrefois ces trois mélodies le graduel, le trait et l'alleluia étaient chantés par un chantre différent. « Cantor cum cantario (le *Graduel*, livre de chant) ascendit, et responsorium (le graduel) » dicit : ac deindè per alium cantorem *alleluia*, si tempus fuerit, sive tractus concinitur (*Ord. Rom. III. n.*° 9). »

V. Ton irrégulier.

Sanctus *de la messe des* semi-doubles.



Cette mélodie est tirée du graduel édité sous Paul V. Les Romains prétendent que c'est la meilleure de toutes les éditions.

Remarques I. Les tons irréguliers sont fort rares dans nos livres de chant actuels, parce qu'on les a faits disparaître en grande partie par la transposition.

II. La plupart des tons irréguliers résultent des systèmes qui ont réduit les quatorze, douze ou onze modes des anciens, à huit. Cependant il est des cas ou tel ton d'église devient nécessairement irrégulier, c'est-à-dire change de finale, à cause du demi-ton qu'exige le genre diatonique du chant. Ceci ne peut être bien compris qu'au § VII, qui traite de la transposition des tons.

§ IV.

Emploi du bémol accidentel dans les tons d'église. — Notions complémentaires pour tous les tons.

1. D'après l'exposition antérieure du genre diatonique (ch. I, § III, n.º 5 et ch. II, § I.), il est évident que l'emploi du bémol ne peut être qu'accidentel et exceptionnel dans le chant ecclésiastique de S. Grégoire.

2. Il est également certain d'un autre côté, que cet emploi se trouve établi déjà du temps de Gui l'Arétin qui vivait dans le commencement

du XI siècle. Citons ses propres paroles. « Et ideò additum est (♭ molle) » quia *F* cum quartà à se ♮ (*si*) tritono differente nequibat habere » concordiam (*Ap. Gerb. script. II. pag.* 8.) ».

3. C'est donc une règle fondamentale de plain-chant, qu'on ne peut jamais y introduire une quarte augmentée, ou triton, ni son renversement, qui est la quinte diminuée. D'où il suit qu'il faut modifier les passages dans lesquels on rencontre ces intervalles, de manière à ce qu'ils soient justes et consonnants. C'est ce que l'on fait au moyen du bémol qui, on le sait, baisse d'un demi-ton, le son qu'il affecte.

Voilà le principe d'où l'on deduit les préceptes suivants sur l'emploi du bémol, pour tous les tons.

I Ton.

4. Le premier ton étant composé de la quinte *ré-la* et de la quarte supérieure *la-ré*, il est clair que le *si* est essentiellement naturel, parceque cette note fait partie d'une première espèce de quarte, ayant le demi-ton entre le deuxième degré et le troisième (ch. II, § II, rem. IV). Il n'est donc pas exact de dire que le premier ton a toujours le *si* bémol en descendant. Comment donc faut-il rendre le *si* dans le premier ton? Nous répondons qu'il faut le laisser dans son état naturel:

1.° Lorsque le premier ton a toute son étendue, c'est-à-dire qu'il monte jusqu'à l'octave, par degrés conjoints ou disjoints. La même chose a lieu, lorsqu'il descend seulement jusqu'à *la*.

EXEMPLES :

A-ve ma-ris stel - la.... (1)

De l'*Antienne* tota pulchra.

Tu glori-a Je-ru - sa-lem.... es Ma-ri-a....

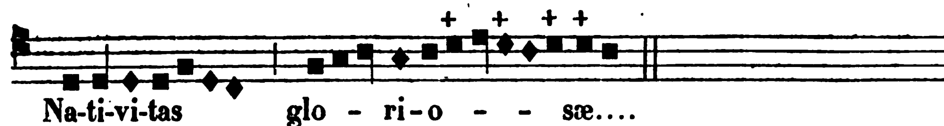
(1) Cet hymne a été attribué, mais à tort, à S. Bernard. On le trouve dans des ms. qui datent au moins deux cents ans avant le S. Abbé. Parmi les autres hymnes qui se chantent à l'église, il y en a plusieurs qui sont, de S. Grégoire I. Tels sont : *Primo dierum omnium,* — *Nocte surgentes vigilemus omnes.* — *Ecce jam noctis tenuatur umbra.* — *Clarum decus jejunii.* — *Audi benigne conditor.* — *Magno salutis gaudio.* — *Rex Christe factor omnium.* — *Jam Christus astra ascenderat.*

Le premier *si* est naturel, parce qu'il ne fait qu'un tout avec le passage suivant sur *maris*.

2.° Lorsqu'il monte seulement jusqu'à *ut*, et que, préalablement, ou immédiatement après, le *fa* inférieur ne se fait pas entendre.

EXEMPLE :

Répons IV, de la Nativité de la Ste. Vierge.



Communion (1) *du IV dimanche de l'Avent.*

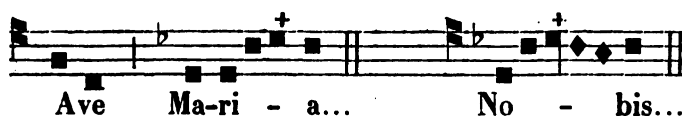


Le premier ton demande au contraire le *si* bémol :

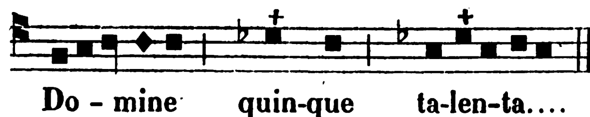
1.° Lorsqu'il ne dépasse pas *si* au-dessus de la finale, ce qui arrive assez fréquemment. Dans ce cas il est commixte avec le VI ton.

EXEMPLES :

De l'antienne Salve regina.



Antienne I, du commun des Confesseurs.

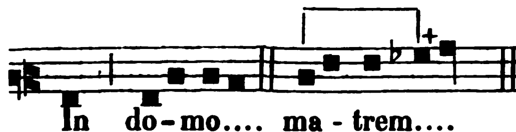


(1) On appelle *communion* l'antienne que récite le prêtre après avoir pris l'ablution. On appelle *post-communion* la première des dernières oraisons à la messe. La *communion* fut instituée par S. Grégoire-le-grand. On la chanta en chœur pendant la distribution de la Ste Eucharistie.

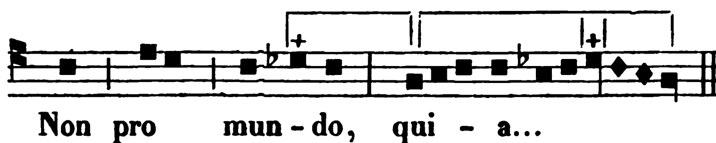
2.° Lorsqu'il arrive jusqu'à *ut*, mais que préalablement, ou immédiatement après, il y a un *fa* qui fait contre *si* le mauvais effet du triton.

EXEMPLES :

De l'introït Laudate, *de la fête des sept Martyrs.*



De l'antienne ad Magnificat, *de l'Ascension.*



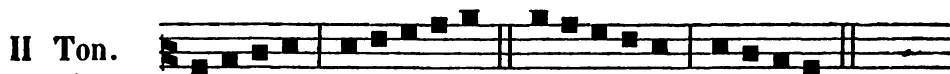
Voici un exemple du premier ton qui réunit à lui seul toutes ces modifications.

Antienne ad Magnificat, *de la fête de l'Ascension.*



Remarquez que le premier ton a souvent un ton — et non pas un

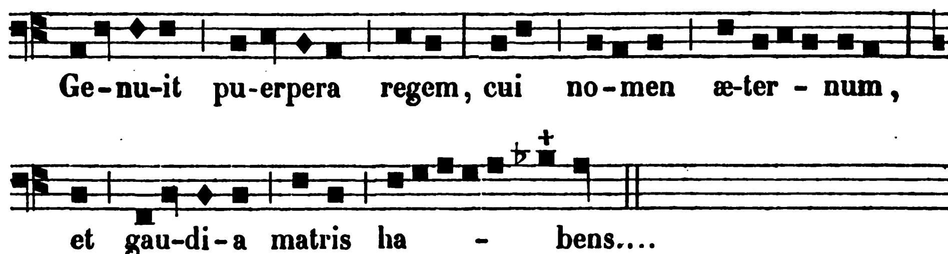
semi-ton — au-dessous de sa finale, sans que pour cela il soit censé être mixte avec le deuxième, son plagal :

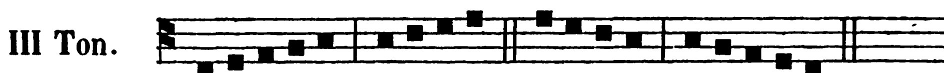


5. Quoique l'échelle diatonique du deuxième ton ait *si* naturel, il faut cependant bémoliser son *si*, toutes les fois que cette note va au-dessus de la finale du ton. En effet, comme ton plagal ne pouvant monter au delà d'une sixte, il est nécessaire qu'arrivé jusque là, on baisse le *si* (cette sixte) d'un demi-ton, afin d'éviter le triton qui se ferait entendre en partant de *fa*, ou en descendant de *si* à *fa*.

EXEMPLE :

Antienne II, des laudes de la Nativité de N. S.

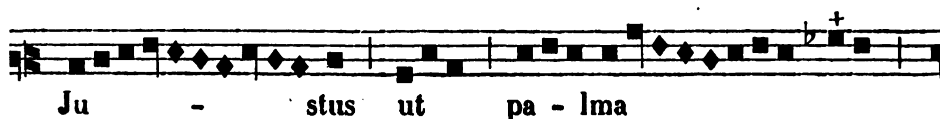


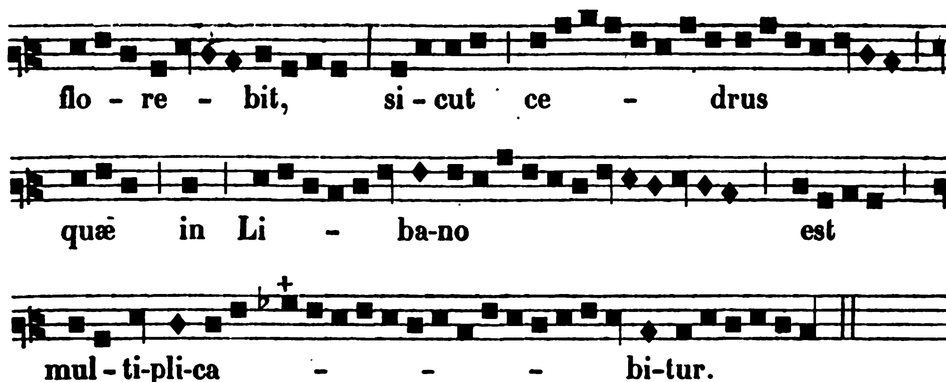


6. Le *si* du troisième ton est encore essentiellement naturel, parce que sans cela il lui manquerait la quinte constitutive *mi* — *si*. Il peut cependant y avoir des cas où l'on doit employer *si* ♭, à cause du triton à éviter. Mais alors il sera commixte, et ces passages bémolisés cesseront par cela même d'être encore du III ton.

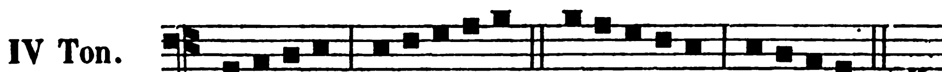
EXEMPLE :

Offertoire de la messe de S. Jean l'Evangéliste.





Remarquez que le troisième ton a souvent un ton ajouté au-dessous de sa finale. Il arrive même qu'il descende jusqu'à *ut*, étant ainsi mixte avec son plagal, le quatrième ton.

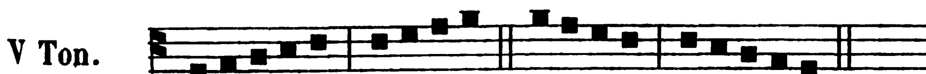
IV Ton. 

7. Concernant l'emploi du *si*, le quatrième ton est parfaitement semblable au troisième.

Remarquez que ce ton a rarement sa quarte inférieure. Nous en avons cependant donné un exemple au ch. I, § VI, n.º 4, p. 48.

Au contraire, le demi-ton qui lui manque ordinairement dans le bas se trouve assez souvent dans le haut, ce qui fait qu'alors il est limité entre l'octave *ut* — *ut*, au lieu de *si* — *si*.

Une autre remarque à faire, c'est que le quatrième ton se confond fréquemment avec son authentique ; d'où naît parfois une grande difficulté pour l'en discerner.

V Ton. 

8. Quoique le *si* soit naturel dans l'échelle du cinquième ton, il arrive cependant souvent qu'il doit être bémolisé. Néanmoins, on a généralement trop prodigué l'emploi de cette altération ; ce qui a eu pour résultat de confondre le cinquième ton avec le onzième de quelques auteurs dont il n'est alors qu'une transposition, celui-là étant renfermé dans l'octave de *ut* — *ut*.

Il n'est donc pas vrai comme l'enseignent presque tous les modernes, et comme on le pratique encore plus généralement, que le cinquième

ton exige toujours le *si* ♭ en descendant. C'est donc aussi une erreur que de placer regulièrement un bémol à la clef pour les mélodies du cinquième ton (1). Le cinquième ton, pas plus que les autres, ne demande le *si bémolisé* à moins d'une raison suffisante ; or celle-ci ne peut avoir pour but que d'éviter le triton. Hors de là, il faut s'en tenir aux principes inviolables du genre diatonique qui est, nous le répétons, celui du chant grégorien. Quant aux règles que nous allons donner à ce sujet, elles ne doivent et elles ne peuvent être que des conséquences naturelles de ce grand principe. Ainsi,

1.° Il faut toujours faire *si* naturel en montant l'échelle du cinquième ton, quand le mauvais effet du triton n'existe pas.

EXEMPLE :

Répons III du Jeudi-saint.

Ecce vi-dimus e - um non

habentem spe - ci-em ne-que de - co - rem.

2.° Lorsqu'en partant de *mi, re* ou *ut* aigus on ne descend pas au-dessous de *la*. Dans ce cas encore, *si* doit être nécessairement naturel.

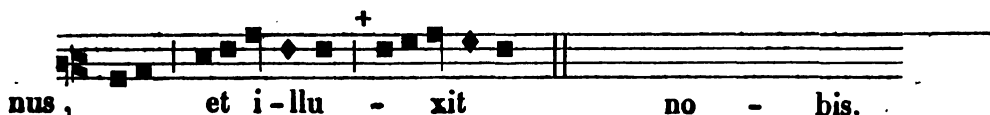
EXEMPLE :

Répons III, des matines de la Circoncision.

Benedi-ctus qui ve - nit in no - mi-

ne Do - mi-ni.... De - us Do - mi-

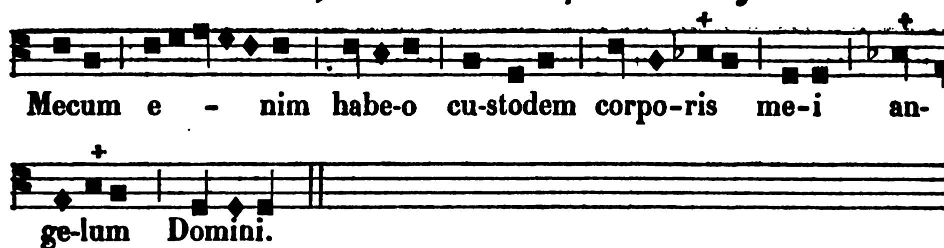
(1) Alfieri *saggio* p. 56. Baini *mem.* T. II. p. 109.



Quant au *si* ♭, il faut l'employer toutes les fois que la quinte ou une partie de la quinte descend jusqu'à la finale; car, dans ces cas, on aura toujours le triton à éviter.

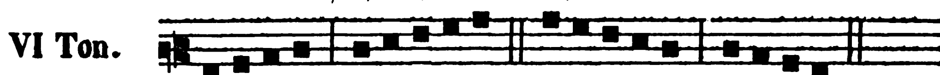
EXEMPLE :

Antienne II, des laudes de la fête de Ste. Agnès.



On voit donc que tous ces préceptes découlent d'un même principe, savoir la nécessité d'éviter la quarte augmentée, exprimée ou clairement sous-entendue. C'est à quoi il faut recourir dans les cas douteux qui peuvent se présenter.

VI Ton.

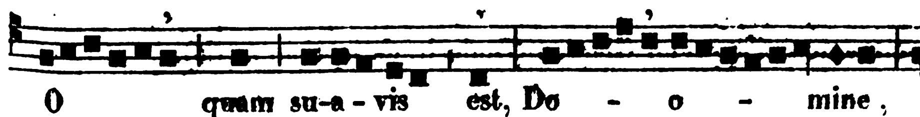


9. On sait que le sixième ton est composé de la même espèce de quarte et quinte que le cinquième, de sorte qu'il n'en est distingué que par la position diverse de celle-ci. Conséquemment, tout ce que nous avons dit touchant l'emploi du *si* ♮ ou *si* ♭ dans le cinquième ton, doit lui être appliqué. Le sixième ton a été dénaturé comme le cinquième par l'emploi trop fréquent du bémol; d'où il est venu se confondre avec le *douzième* ton d'autre fois.

Voici du reste, comment il doit être traité.

EXEMPLE :

Antienne des vêpres de la Fête-Dieu.



spi - ri-tus tu - us, qui ut dulce-dinem tu - am

in fi-li-os demonstra-res, pa-ne su-á-vis - simo

de cœ - lo præ-sti-to esu - ri - en - tes re - ples

bonis, fa - sti-di - o - sos di - vi-tes di - mi - sit i - na-

nes.

Remarquez que l'échelle diatonique du sixième ton est la seule qui corresponde accidentellement à la gamme majeure de la tonalité moderne.

VII Ton.

10. Le septième ton exige, encore plus que les autres, le *si* naturel. Car en admettant ici *si* ♭, il serait absolument de même nature que le premier, puisqu'ils auraient tous les deux la même espèce de quarte et quinte. Cependant, il peut y avoir des cas où l'on baisse le *si* d'un demi-ton; mais alors, il faut se rappeler l'observation que nous avons faite en parlant du troisième ton (Voir ci-dessus n.° 6.).

Remarquez que le septième ton monte rarement jusqu'au *sol* supérieur, à cause de la corruption que des compositeurs lui ont fait subir. Ainsi, par exemple, l'introït *Puer natus est,* etc., a été faussé par Jean Mutton, comme nous l'apprend Glaréan (Dodech. *de septimo modo*).

Néanmoins, on trouve quelques mélodies qui vont même au delà,

et qui montent jusqu'à *la*, neuvième au-dessus de la finale. En voici un

EXEMPLE :

Répons III, du premier dimanche de l'Avent.

Mi - ssus est Ga - bri - el A - nge-lus ad Ma-

ri - am vi - rgi - nem desponsa-

tam Jo - seph, nunci-ans e-i ver-bum,

et ex - paves - cit virgo de lu - mi-ne....

VIII Ton.

Le septième ton avec *si* ♭ dans son échelle, étant la réproduction du premier, il est évident que le huitième avec *si* ♭ serait l'égal du deuxième. C'est pourquoi cet accident doit être traité ici comme dans le septième ton.

Remarques. I. On fait un usage fréquent dans le huitième ton de la quarte descendante *ut* — *sol*, quoique celle-ci lui soit d'ailleurs commune avec le septième ton.

II. Il descend quelquefois d'un ton au-dessous de son échelle, comme on peut le voir dans l'hymne *Iste Confessor*, et dans quelques autres mélodies.

III. Le septième et huitième tons étaient autrefois beaucoup plus usités que de nos jours. Ils étaient particulièrement recherchés à cause de leurs mélodies mâles et vigoureuses qui sont en harmonie avec la gravité du plain-chant (Glaréan *loc. cit.*).

Nous terminons le présent paragraphe par la remarque, que, dans la

presque totalité de nos livres de chant actuels, il s'est glissé une masse d'incorrections concernant l'emploi du *si* ♮ et *si* ♭, dans les huit tons d'église (1).

---

(1) Indépendamment de l'usage trop multiplié des *bémols*, il est une foule de fautes et d'incorrections dans nos livres de chant choral.

Sans parler des *dièses* qui sont une hérésie en chant grégorien, anathématisée par tous les bons musiciens de tous les temps, combien n'y a-t-il pas de mélodies qui sont défigurées au point d'être à peine reconnaissables, lorsqu'on les compare aux bonnes éditions anciennes? Au reste, cette espèce de profanation ne date pas seulement d'aujourd'hui. Ecoutons un auteur du XI[e] siècle qui, de son temps déjà, nous montre l'ignorance et la présomption aux prises avec le bon sens et l'autorité de la science et de l'église, en matière de chant religieux. « Cæterum » hoc certissimè novimus quod per quorumdam ignorantiam multoties cantus depravatur, quemadmodum jam » plures habemus depravatores quàm enumerare possimus. Quos reverà non ità ut nunc in ecclesiis canunt, » modulantium auctoritas protulit, sed pravæ hominum voces motum animi sui sequentium, rectè composita, » pervertêre, perversosque in unum incorrigibilem deduxêre, adeò ut jam pessimus usus pro auctoritate » teneatur (*Jean Cotton de mus. C. XV.*). »

Depuis lors, et surtout à partir du milieu du XIII[e] siècle, on est allé continuellement de mal en pis, jusqu'à ce qu'enfin l'autorité papale s'est avisée de s'opposer à de si scandaleux abus. — Car « Le melodie sibbene avevan » patito non poco, altre guaste dalla negligenza degli amanuensi de codici moderni, altre variate dall' arbitrio » degl' ignoranti, altre nuove dipeso per l'audacia degli scioli (*Baïni mem. Tom. II. p.* 85.). »

Ce fut conformément aux décrets du Concile de Treute, *sur la réforme*, que Pie V ordonna une nouvelle édition du Missel. Ensuite, Grégoire XIII chargea Palestrina et son élève Giov. Guidetti de la révision générale de l'Antiphonier et du Graduel. Guidetti termina avec succès la plus grande partie des chants de l'office divin. C'est son *Directorium chori* qui est encore le manuel légitime dont on se sert à Rome et que nous avons suivi dans cette partie de notre méthode. Palestrina, le grand Palestrina fut moins heureux dans son entreprise. Il venait de terminer une partie du graduel dite *de tempore*, lorsque la plume lui échappa de la main et qu'il renonça à tout jamais à la poursuite d'un travail qui — *sit venia verbis* — lui parut au-dessus de sa force. Tant il est vrai qu'il faut quelque chose de plus que du génie musical, pour s'occuper avec succès du chant grégorien. Car « ex depositione peritorum, et ex decreto S. Congr. rit. constat — istum librum — » ità refertum erroribus et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum. » Et voilà, s'écrie ici le célèbre maèstro Baïni, voilà le plus grand homme que l'on connaisse dans l'art et la science de la musique, devenu comme un petit enfant, lorsqu'il avait voulu porter une main profane aux chants des Pères et des Docteurs du S. Siége Apostolique (*Loc. cit. p.* 119.).

Ce ne fut que sous le pontificat de Clément VIII (1602 et 1604), et plus tard sous celui d'Urbain VIII en 1631 et 1634 que ces deux volumes de chant furent de nouveau corrigés et livrés à l'impression. Mais malheureusement, ceux qui avaient été chargés de cette tâche, n'avaient pas su répondre à ce qu'on était en droit d'attendre de leur travail. C'est qu'ils avaient négligé de consulter les anciens livres qui auraient dû leur servir de guide dans une entreprise si importante. « Codices in consilium non adhibuisse non miror, eos qui nostrâ ætate Antiphonaria » emendarunt. Qui poterant enim, cum eos minimè intelligerent? Sed operam non dedisse ut intelligerent, id » verè potiùs mirandum (*Doni dissert. de mus. sac.*). » Cependant, un heureux hasard fit qu'ils ne touchèrent pas aux antiennes, à la mélodie des psaumes, aux hymnes, aux répons brefs, aux versets, aux invitatoires, aux psaumes *Venite*, aux séquences ni à la majeure partie des introïts. Tous ces chants ont été conservés comme ils étaient dans les temps les plus réculés. Au contraire les répons, les graduels et les traits avec leurs versets respectifs, les offertoires et les communions ont été pitoyablement faussés (*Baïni ibid.*).

Est venue l'édition de 1614 faite par ordre de Paul V. Elle est la plus estimée jusqu'à présent. En voici les titres : Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu Pauli V jussu reformato, cum privilegio. Romæ ex typographiâ medicæâ an. 1614. — Item Graduale de Sanctis juxtà ritum, etc. Romæ 1615. — Item Antiphonarium Rom. de tempore et sanctis ad normam Breviarii ex Decreto Sac. Conc. Trid. restituti; S. Pii V Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recogniti, etc. Venetiis, ex typographia Balleoniana.

Tel est en substance l'historique des livres de chant romain du XVI et XVII siècle.

Maintenant, lorsque nous comparons ceux-ci à ce qu'on a imprimé endeça des Alpes, il arrive souvent qu'on s'y reconnait à peine. Et puis, on se demande les causes qui nous ont tant éloignés des sources primitives! Mais l'incurie des uns, et l'ignorance, ou ce qui pis est, la demi-science des autres, ne sont elles pas des causes plus

§ VI.

Règles de discernement des tons d'église.

1. Les moyens dont on peut se servir pour reconnaître les tons d'église, sont de deux espèces. La plupart des méthodes modernes enseignent à les discerner par leur étendue respective, — par leur finale et par leur dominante, c'est-à-dire par la note qui domine généralement dans un morceau de plain-chant.

D'après ce système, on sépare premièrement les tons authentiques de leurs plagaux, en observant que ceux-ci descendent plus bas que ceux-là. Ensuite, après avoir établi cette première division, on distingue les authentiques des plagaux au moyen de la dominante; car, comme ils ont une même finale, celle-ci ne peut pas les faire reconnaître. Cette dominante est invariable comme l'est la finale régulière, pour tous les tons (1).

---

que suffisantes pour produire ces déplorables effets? D'ailleurs, il n'était pas possible que cela se fit autrement. Depuis bien des années, l'étude du chant ecclésiastique a été réduite à un état de nullité complète. Çà et là on ne rencontre que quelque maigre méthode façonnée à la moderne. pour une matière où le plus grand mérite consiste dans la conservation des principes anciens. En outre, la musique figurée et souvent théâthrale a envahi les temples et fasciné les laïcs comme le clergé. Par conséquent, des chantres peu ou mal instruits, ou complètement ignorants, mutilent le chant, y ajoutent, et bouleversent les premières notions du genre diatonique. En un mot, l'arbitraire et le laisser- aller supplantent les vrais principes et les traditions séculaires. Et pourtant l'église romaine notre mère à tous, a toujours eu tant à cœur de conserver le chant sacré dans toute sa pureté! — En voici une preuve entre milles autres. Léon X le Souverain Pontife ayant un jour, en chantant, légèrement modifié la cadence à la fin de l'oraison des matines, dans l'office des morts, son maître des cérémonies imputa comme une faute grave à son collègue, Bernardin, d'avoir enseigné une telle erreur à son maître le Pape. En conséquence de quoi il nous légua — *ad perpetuam rei memoriam*. — Ces quelques lignes tracées dans son journal ms. « Die mercurii an. 1514. In officio tenebrarum..... Papa in fine dixit orationem; sed culpa Bernardini » erravit in ultimâ syllabâ ultimi verbi, quia illam syllabam debuit deprimere pronuntiando, et non fecit, sic » malè docente ipso Bernardino, aliâ vice instruatur melius (*Baïni mem.*). »

Une autre fois le Cardinal Giacomo Gaëtano se permit une comparaison quelque peu étrange à l'égard du pape Clément V, qui, dans la canonisation de St. Pierre Célestin, avait ajouté au chant du *Te Deum* une mélodie moins sévère que celles usitées dans le plain-chant.

« Dixit, et indè Pater jubilans in cantica surgit,
» *Teque Deum laudamus*, ait, vocisque sonoræ
» Haud decor emulcet pavonis imagine : cuncti
» Id peragunt, lætique canunt.... »

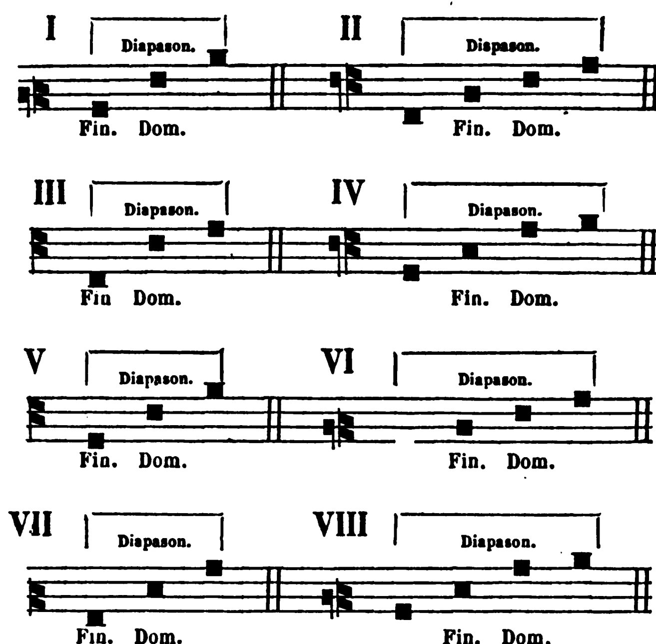
(Acta SS. Bolland. m. maj. T. IV. De canon. S. Petri Cœlest. L. II. C. 8. versu 148. seq. p. 479.).

(1) Dans les *Répons*, la dominante se trouve ordinairement au commencement du *Verset*.

Le tableau suivant éclaircira ces préceptes. Il peut servir aussi à distinguer les tons au premier coup d'œil.

TONS.	FINALES.	DOMINANTES.
Premier	Ré	La.
Deuxième	Ré	Fa.
Troisième	Mi	Ut.
Quatrième	Mi	La.
Cinquième	Fa	Ut.
Sixième	Fa	La.
Septième	Sol	Ré.
Huitième	Sol	Ut.

Ce qui, en y ajoutant le diapason de chaque ton, donne le résultat analytique suivant.



2. Si l'on applique ces règles aux mélodies du chant, on s'apercevra que, par leur secours on saura ordinairement fixer le ton; mais que pourtant elles sont loin de suffire à tous les cas. Aussi les anciens maîtres qui font autorité dans la matière du chant grégorien, ont-ils eu soin de nous avertir que ceux qui se contentent de vouloir déterminer les tons d'église, seulement par les moyens précités, ne méritent d'être

appelés ni musiciens ni chantres « sed cœci erratores, quàm cantores » potius dici possunt (Marchetti, Glaréan et les auteurs *passim*).

L'insuffisance de ces moyens devient palpable, lorsqu'on considère :

1.° Qu'il n'est pas rigoureusement vrai de dire que les tons d'église ont une finale sûre et invariable, à part même la transposition, dont nous parlerons en détail. Sachons donc, qu'un ton quelconque peut avoir sa finale sur un degré quelconque de son échelle, pourvu toutefois qu'il ait sa constitution fondamentale de quarte et quinte qui lui sont propres. Ajoutons

2.° Qu'assez souvent, on cherche en vain une note dominante, vu qu'il y en a quelquefois plusieurs qui dominent également.

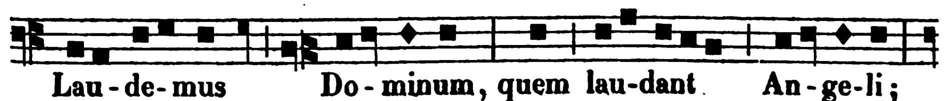
3.° Il arrive aussi qu'une mélodie n'est pas assez développée pour qu'on puisse en déterminer le ton d'après les règles sus-mentionnées.

3. Donc, il faut quelque chose de plus précis pour le discernement des tons. Il faut, en un mot savoir les fixer *à priori*. C'est ce que l'on fait en s'initiant profondément à la formation de chaque ton, par les différentes espèces de quartes et quintes, qui entrent dans leur composition.

4. Que l'on se rappelle ici ce que nous avons insisté à établir au n.° 4, § II, Chap. II, touchant la place, qu'occupe le semi-ton dans les quartes et quintes des échelles tonales; et une grande lumière se répandra sur cette question vitale des tons du chant grégorien. En effet, lorsqu'on remarque que cette place du semi-ton est diverse dans chaque mode, et que de là résultent les diverses espèces de quartes et quintes, combinaison intrinsèque des tons, on conçoit que c'est là la vraie méthode pour les reconnaître distinctement et d'une manière sûre. Du reste, en se servant de ce moyen tout simple et facile, la transposition n'a plus aucune de ses difficultés, parce qu'alors il devient fort indifférent où l'on trouve les espèces de quartes et quintes, pourvu qu'on les trouve, et qu'elles puissent nous guider avec certitude, dans la détermination des tons auxquels elles appartiennent.

Mais passons aux exemples pour confirmer et éclaircir ce que nous venons d'avancer.

Antienne II, des laudes de la fête du S. Ange-Gardien.





5. En analysant ce morceau d'après les règles de discernement par la finale et la dominante, on ne saurait déterminer avec certitude le ton auquel il appartient. En effet, la note finale *la* n'est, comme telle, d'aucun des huit tons, si ce n'est du premier transposé : or, il n'y a pas ici ombre de transposition, vu qu'alors il faudrait y avoir la dominante *mi;* donc, impossibilité de fixer le ton par la finale. Quant à la dominante elle ne peut pas non plus nous guider ici. Car elle n'y paraît pas assez distinctement, *ut* et *la* dominant tour-à-tour. Ensuite, en supposant que *la* soit la dominante, il restera encore à décider à quel ton cette note appartient en ce lieu, *la* étant dominante du premier, quatrième et sixième tons. Cependant, cette mélodie est du premier ton non transposé, malgré la finale irrégulière. Pourquoi? à cause de la quinte de première espèce, *ré* — *la*. Or cette quinte, étant uniquement propre au premier et au deuxième ton, on ne peut pas douter qu'elle ne soit ici du premier, parce qu'il y manque la quarte inférieure propre au deuxième ton.

6. Après les remarques qui précèdent, il existe encore souvent des cas douteux dans les mélodies qui ou bien ont trop peu d'étendue, ou doivent être reléguées parmi les tons mixtes, commixtes ou irréguliers. Dans ces cas on se les expliquera infailliblement, lorsque aux règles exposées jusqu'ici, on ajoutera encore les réflexions suivantes :

I. Les tons authentiques ordinairement déclinent d'une manière insensible vers leurs finales, tandis que les plagaux s'y précipitent, pour ainsi dire.

II. Si l'on a eu la quinte au-dessus de la finale quelquefois bien prononcée, il faut ranger le ton parmi les authentiques.

III. Si après tout cela on ne peut pas encore fixer le ton, la présomption est alors en faveur du ton authentique.

Remarquons enfin que les tons d'église sont ordinairement marqués dans les livres de chant ; mais sachons aussi qu'il en est peu qui soient même médiocrement corrrects, sous ce rapport.

§ VII.

Transposition des tons.

1. La transposition des tons est corrélative avec celle des clefs (1). Elle consiste à transporter le chant d'une échelle dans une autre, proportion gardée des tons et semi-tons dont elle est composée diatoniquement.

2. Il y a une double cause de transposition. Premièrement on trouve des mélodies qui étant placées dans l'échelle qui leur est propre, sont ou trop basses pour les voix aigues, ou trop élevées pour les voix graves. C'est alors, au moyen de la transposition, qu'on fait disparaître cet inconvénient.

Mais outre cela il est une cause intrinsèque de transposition qui naît du genre diatonique même du plain-chant. Je m'explique. Il arrive quelquefois qu'on doit chanter tel ton ou semi-ton là ou il n'existe pas dans l'échelle diatonique. Dans ce cas la transposition est d'une nécessité absolue. Faisons l'application de ce principe dans un

EXEMPLE :

Graduel des vigiles de la fête de S. André.

Ni - mis ho-no-ra - - - - - ti sunt a-mi - ci

tu - i De - us, nimis

confor-ta - - - - - tus est . prin-

ci-pa - tus e-o - rum.

(1) Chap. I §, III, n.° 1.

Ce chant qui est du deuxième ton ne peut être écrit dans son échelle ordinaire *la-la* ; parce que , pour éviter la mauvaise relation du triton , il est nécessaire de bémoliser le *si* sur la voyelle *i* dans *tui*. Or, en bémolisant cet intervalle dans l'échelle ordinaire du deuxième ton , il faudrait baisser le *mi* d'un demi-ton , par conséquent *mi* ♭ ; mais *mi* ♭ est un non-sens dans l'échelle diatonique du deuxième ton et dans celles de tous les autres tons ; donc , il faut transposer l'échelle à la quinte , afin que *mi* étant devenu *si*, il puisse être affecté d'un bémol accidentel , admis par exception dans les échelles du genre diatonique.

La même nécessité se fait sentir pour le mot *Deus* ; mais ici, à cause d'un ton (entier). Effectivement , en conservant l'échelle propre au deuxième ton , il ne peut y avoir le ton (entier) sur la première syllabe *De ;* car , sans la transposition on aura *ut-si* (demi-ton) , tandis qu'en transposant l'on trouve *sol-fa* , le ton (entier).

Et voilà comment s'explique à présent la *finale irrégulière* que l'on rencontre parfois dans les mélodies du chant grégorien (1).

Remarque I. Tous les tons , le septième et le huitième exceptés peuvent être dans le cas d'une transposition forcée. Nous en exceptons le septième et le huitième , parceque la quinte *sol-ré* n'a ni le demi-ton inférieur ni le demi-ton supérieur , à cause desquels cette transposition peut devenir nécessaire dans les autres tons.

II. Dans le système de ceux qui admettaient plus de huit tons , les transpositions étaient naturellement beaucoup plus rares. Ainsi, l'exemple précédent du deuxième ton transposé était leur dixième ton, ayant la quinte *la-mi*, la quarte inférieure *mi-la*, et l'octave semblable à celle du troisième ton, excepté que l'une est une fois plus élevée que l'autre.

3. Les observations que nous avons encore à présenter sur la transposition des tons , — dont les limites sont élevées ou baissées à cause des voix — (2) se reduisent à celles-ci :

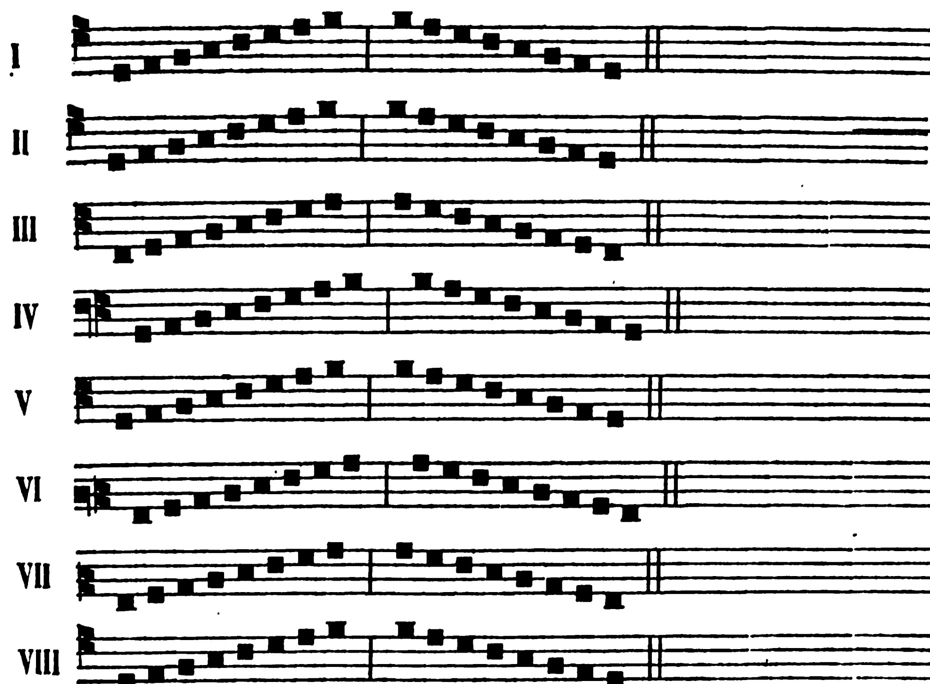
1.° Tous les tons peuvent être transposés à la quarte supérieure , en bémolisant le *si ;* car dans ce cas on obtient la même disposition des tons et semi-tons qui entrent dans leurs échelles diatoniques.

(1) On peut consulter un autre exemple de transposition nécessaire dans la messe des morts, à savoir le graduel *Requiem*. Cette mélodie doit être transposée à cause du *si* ♭ accidentel sur *eis*.

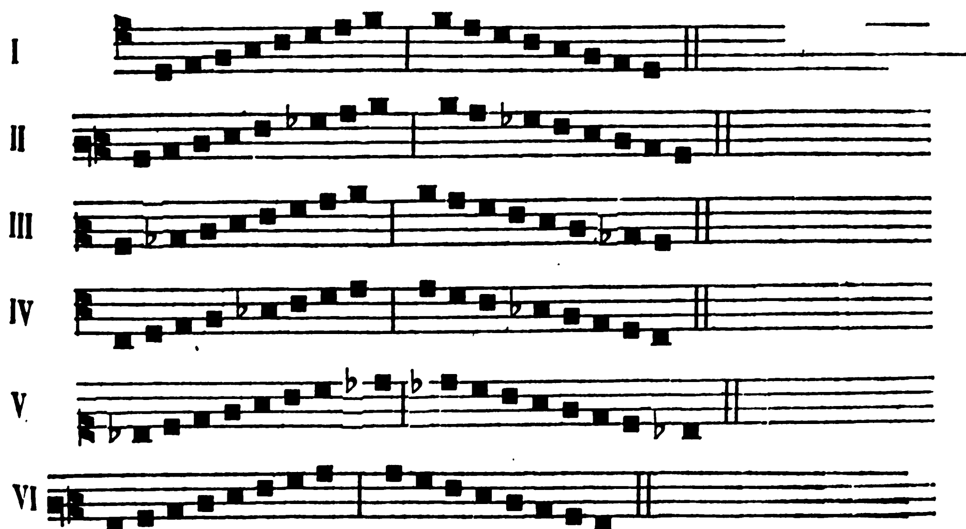
(2) Voir ci-dessus n.° 2.

TABLEAU COMPARATIF DES TONS TRANSPOSÉS ET NON TRANSPOSÉS.

Tons non transposés.



Tons transposés à la quarte.





2.° Ce principe, que nous croyons rationnel, n'a pas été toujours suivi dans nos livres de chant. De là les anomalies qu'on y rencontre assez souvent. Ainsi, l'on y voit le premier ton transposé dans l'échelle de *la*, de sorte que la similitude n'existe plus entre le ton primitif et sa transposition. En effet, en substituant par la transposition la quarte *mi-la* à *la-ré*, le semi-ton n'est plus à la place qu'il doit occuper; d'où il suit qu'on détruit par cela même un des éléments constitutifs du Ton.

Pour éviter cette anomalie on tombe dans une autre faute, en mettant un dièse à la sixième note du ton transposé, sauf le cas exceptionnel du bémol.

Il va sans dire qu'en changeant d'échelle on change également de finale et de dominante. Dans le cas qui nous occupe *la* est la finale, *mi* la dominante.

Remarquez que le premier ton ainsi transposé est de même nature que le neuvième des anciens, avec lequel on semble l'avoir confondu fréquemment, en voici un

EXEMPLE :

Antienne de la Vierge (1).



(1) Nous donnons cette mélodie comme on la trouve dans les anciens livres. Elle a été transposée dans le premier ton par les modernes (*Alfieri saggio* p. 41.).

4. Le deuxième ton se transpose de deux manières différentes ; quelquefois c'est dans l'échelle de *la*, ainsi qu'on l'a vu dans les exemples au N.° 2 du présent paragraphe. Dans ce cas il est le dixième des anciens, ayant la finale *la* et la dominante *ut*. D'autres fois on le transpose dans l'échelle de *sol*, avec le *si* bémolisé pour établir le semiton entre le cinquième et le sixième degré de ce ton. Dans cette transposition *sol* est la finale, *si* ♭ la dominante.

EXEMPLE :

Communion de la fête de S. Thomas de Cantorbery.

E-go sum pa - stor bo - nus, et co-gno-sco

o - ves me - as, et co - gnoscunt me me - æ.

5. Le troisième et quatrième tons ne se transposent guère. Il faut cependant tenir compte de ce que nous avons dit précedemment (N.° 2, Rem. I).

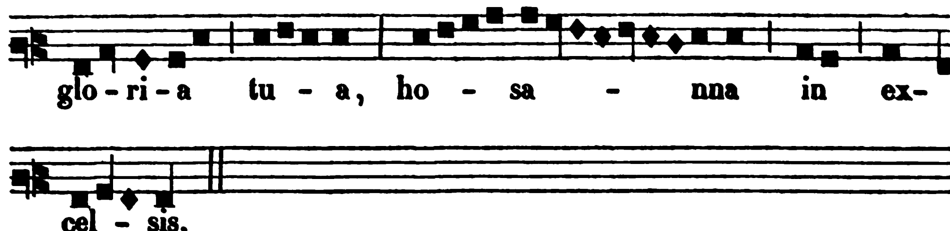
6. En transposant le cinquième ton dans l'échelle d'*ut*, comme on le rencontre à chaque pas dans les livres chorals d'une récente édition, on a encore méconnu les vrais principes du genre diatonique, de son échelle. Car celle-ci n'admettant qu'accidentellement le bémol, il faut aussi affecter d'un dièse le *fa* dans l'échelle transposée, pour qu'elle soit en tout conforme à sa gamme non transposée. Cette malencontreuse transposition est le onzième mode dans le système des douze tons. Inutile de dire qu'alors *ut* est la finale et *sol* la dominante.

EXEMPLE DU CINQUIÈME TON TRANSPOSÉ :

Sanctus *des fêtes semi-doubles.*

Sa - nctus, sa - nctus, sa - nctus, Dominus De - us

sa - ba-oth! Pleni sunt cœ - li et ter - ra



7. Le sixième ton transposé vaut le douzième de Glaréan. On le transpose également dans l'échelle d'*ut*. Alors *ut* est la finale et *mi* la dominante. Il faut faire ici la même remarque touchant le demi-ton, que pour le cinquième ton ; car lui aussi est quelquefois étrangement dénaturé par cette manière de transposer. Un exemple frappant de cette manie d'amollir, disons-le plutôt, d'énerver les accents mâles du chant d'église, se trouve dans l'antienne *Ave regina cœlorum*, où il fallait ne pas transposer et chanter, comme de rigueur, *fa*, *mi*, *re*, *mi*, etc. au lieu de *ut*, *si* ♭, etc. (1).

EXEMPLE DU SIXIÈME TON TRANSPOSÉ :

Répons VII, de la fête de S. Jean l'Evangéliste.

In i-llum di - em su-sci-pi-am te

ser-vum me - um : et ponam te sic-ut signa-

cu-lum in conspec-tu me - o : quo-

ni-am ego e-le-gi te di - cit

Do - mi-nus.

(1) Voir ci-dessus, après les solféges, p. 44.

8. Le septième ton et le huitième ne sont pas sujets à la transposition. Que si l'on en trouve de rares exemples, nous l'attribuons avec *de Muris* (1) ou à l'ignorance des chantres, ou à celle du compositeur; et il appartient à ceux qui sont mieux instruits de les corriger.

9. De tout ce que nous avons enseigné concernant les tons d'église, on retiendra cette idée pratique et fondamentale, que la place des demi-tons dans les échelles diatoniques et leur nature, sont la base, non-seulement des quartes et quintes dont les tons d'église sont formés, mais aussi le fondement de la nature des mêmes tons, de leur nombre et de leurs divisions, de leur distinction, de leur transposition, de toutes les conséquences, enfin, qui découlent d'un principe. C'est donc vers ce point que doivent être dirigées les études spéciales de quiconque veut ne pas tâtonner en aveugle, mais avoir des notions exactes et une connaissance approfondie du plain-chant grégorien.

(1) « Imputetur ignorantiæ vel primi ejus cantoris, vel fortè scriptoris, et subjacet correctioni cantoris » periti. »

FIN DES RÈGLES DU CHANT GRÉGORIEN.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA

PSALMODIE.



INTRODUCTION (1).

1. La psalmodie grégorienne est l'art de chanter les psaumes de David et les cantiques tirés de l'écriture-sainte, qui, introduits dans l'église depuis les temps des Apôtres, furent plus tard disposés dans un ordre plus régulier par S. Grégoire I, dans son Antiphonaire, et dans la suite, ont servi, et servent encore à la célébration des offices divins dans l'Eglise catholique (2).

2. On ne peut indiquer avec certitude l'auteur de la mélodie ou des intonations des psaumes ou des cantiques. D'après le père J.B. Martini (3) elles auraient été inventées par David, et seraient arrivées jusqu'à nous, sans avoir subi des changements notables. En effet, indépendamment des témoignages irrécusables de l'écriture-sainte, nous voyons dans l'historien Joseph (4), que le roi David institua sept chœurs de chantres qui marchaient devant lui lors de la translation de l'arche à Jérusalem. Aussi S. Augustin nous apprend-il que David était fort instruit dans le chant, aimant la musique non pas pour en jouir d'une manière sensuelle ; mais voulant par là servir le vrai Dieu d'Israël et représenter en prophète — par l'union des sons et des voix, — l'admirable unité de l'Eglise du nouveau testament (5).

3. Quoiqu'il en soit, le chant des psaumes faisait les délices du peuple de Dieu. C'étaient aussi ses hymnes de gloire ; ils retentissaient publiquement sur la montagne de Sion; Jérusalem parée de ses habits de fête accourait tout entière pour les entendre. Plus tard, enfermés sous des arceaux de pierres dans des cloîtres sonores, ils consolèrent du

---

(1) L'ouvrage du père D. Pietro Alfieri, intitulé *saggio*, etc. nous a été, particulièrement ici, d'un grand secours.

(2) Alfieri *saggio* p. 51.

(3) T. I. Dissert. III. *Sulla storia del. mus.*

(4) Lib. VII. *antiq. Jud.*

(5) S. Aug. L. XVII. *de Civ. Dei*. C. 14.

sacrifice des plaisirs et des pompes du monde de saints hommes et de saintes femmes.

4. St. Clément d'Alexandrie nous apprend que la mélodie des psaumes chez les Hébreux était du mode *dorien* (1). De là on peut conclure qu'ils adoptèrent le genre diatonique, le mode dorien ayant un rapport intime avec notre premier mode ou ton du chant grégorien. D'ailleurs ce genre était le plus naturel, le plus facile, le plus digne de la majesté du culte, et le plus convenable pour le peuple qui répondait aux chanteurs accompagnés par des instruments. Ces instruments étaient montés d'un petit nombre de cordes ou composés de quelques tuyaux, de quelques flûtes simples (2).

5. Ce chant resta intact jusqu'à la destruction du temple et la captivité du peuple juif sous Nabuchodonosor. Pendant cette époque de servitude, l'usage solennel des chants de David fut suspendu, sans être oublié (3). Cela résulte évidemment de plusieurs passages de l'écriture, et notamment du livre de Néhémie (4). Car en parlant des Israélites qui la première année du règne de Cyrus retournèrent en Judée sous la conduite de Zorobabel, il compte cent-quarante-huit chantres, enfants d'Asaph (5), et (℣. 67.) deux-cent-quarante-cinq chantres, tant hommes que femmes, qui formaient leur suite. Il parle ensuite de la grande solennité qui eut lieu la vingtième année d'Artaxerxès, pour la dédicace de la nouvelle cité et des murs de Jérusalem, solennité à propos de laquelle il énumère les Lévites, qui étaient les directeurs du chant (6). « Or les chefs des Lévites étaient Hasébia, Sérébia et Josué fils de » Cedmihel et leurs frères qui devaient, chacun en leur rang, chanter » les louanges et relever la grandeur de Dieu, suivant l'ordre prescrit » par David. » Et ailleurs (℣. 44.). « Les chantres s'acquittèrent aussi » parfaitement de leur devoir, suivant en tout ce qui avait été prescrit » par David et Salomon son fils. Car (℣. 45.) dès le commencement, au » temps de David et d'Asaph, il y a eu des chefs établis sur les chantres » qui louaient Dieu par de saints cantiques, et qui chantaient des » hymnes à sa gloire. »

(1) Suidas, écrivain grec sous l'empire d'Alexis Commène prétend que la notation des Hébreux a été perdue sous l'empereur Arcadius.

(2) Conf. Gerb. *de mus. sac.* T. I. p. 9.

(3) P. Calmet, *Comment. in Ps.* 136. ℣. 5.

(4) II. Esdr. C. VII. 67.

(5) Ibid. ℣. 44-45.

(6) II. Esdr. C. XII. ℣. 24.

6. Parmi les cent cinquante psaumes ordinairement attribués au roi David, qui sans aucun doute en a composé une grande partie, on nomme psaumes *graduels* ou des *degrés*, ou de la *montée*, le 119e et les suivants jusqu'au 134e. Sans nous arrêter à d'autres opinions, nous dirons qu'il paraît certain que ces cantiques, au nombre de 15, ont été composés en partie par les enfants de Coré, à l'occasion du retour de la captivité de Babylone. Cette ville s'étendait dans une plaine au bord de l'Euphrate, et, pour retourner à Jérusalem, il fallait *monter*, surtout si l'on voulait aller au temple du Seigneur, bâti sur la colline de Sion. Les premiers versets d'un des cantiques des *degrés* confirment particulièrement cette opinion (1).

7. Dans les siècles postérieures, Judas Machabée célébra, comme Zorobabel l'avait fait avant lui, la consécration du nouvel autel qu'il avait élevé en l'honneur du vrai Dieu, après avoir purgé le temple des profanations du roi Antiochus (2). Par la suite les Hébreux continuèrent à fêter l'anniversaire de cette inauguration que le divin Rédempteur honora de sa présence la dernière année de sa vie (3). Cette solennité fut religieusement observée jusqu'à la dernière destruction du temple, comme l'atteste l'historien hébreux sus-mentionné (4).

C'est ainsi que le chant hébraïque des psaumes, conservé de génération en génération, put rester intact même au delà du premier siècle de l'Eglise.

8. Si les chants de David ont pu traverser tant d'années dans leur forme primitive, qui pourra douter que les Apôtres ne les aient employés? quelles autres mélodies les premiers chrétiens eussent-ils pu adopter, eux qui étaient en grande partie convertis du Judaïsme à la religion de Jésus-Christ? Ces cantiques qui ne résonnèrent qu'au fond des

---

(1) Comme une biche halétante,
Tourne les yeux vers le torrent,
Seigneur, mon âme est dans l'attente,
Ecoutez son souffle mourant;
De votre présence altérée,
De votre demeure sacrée,
Quand touchera-t-elle le seuil?
O Dieu vivant, bonté puissante!
Sur votre face éblouissante
Reposerai-je encor mon œil? (*Denne-Baron*.).

(2) I. Machab. C. IV. 52-56.
(3) Joan. C. X. 22-23.
(4) Jos. *Antiq. Jud.* L. 12. C. 7.

catacombes, pendant les longues années des persécutions, ont dû être accueillis et entendus avec empressement sous le pontificat de S. Silvestre, au milieu des douceurs de la paix apportée par Constantin-le-Grand.

9. Ainsi, tout nous porte à croire que ces chants primitifs, maintenant en usage dans l'église romaine, et adoptés par les saints Apôtres dans l'église naissante, ne sont autre chose que le chant de la psalmodie tant célébré par les SS. Pères dès le berceau du christianisme (1).

10. Reste à savoir pourquoi ces cantiques et les mélodies des psaumes sont appelées grégoriennes? En effet, saint Grégoire n'inventa pas ces mélodies, mais il les disposa dans l'ordre qu'on trouve maintenu dans les heures canoniques, de telle sorte que le ton ou le mode de chaque antienne correspondit à celui du psaume suivant. « Ordinem autem » cantilenæ diurnis seu nocturnis horis dicendæ beatus Gregorius » plenaria creditur ordinatione distribuisse (2). » Ensuite il voulut établir une distinction entre les grandes et petites solennités, les fêtes doubles, semi-doubles et simples ; les fêtes communes de l'année et les jours fériés. Il adopta l'intonation solennelle pour le verset des psaumes après les introïts, appliqua l'intonation fériale aux antiennes des heures canoniques, des dimanches pendant l'année, et des fêtes. Il choisit l'intonation solennelle pour les fêtes de Notre-Seigneur et de la Ste. Vierge et fixa l'intonation des cantiques, c'est-à-dire du *Magnificat* et du *Benedictus*.

En distribuant de cette manière les intonations de la psalmodie, S. Grégoire leur a donné une forme régulière, tout en suivant l'observance des antiques institutions des saints Pères, qui ont établi trois genres de mélodies, celui des grandes solennités, celui des dimanches simples et autres fêtes de l'année, et celui des jours fériés.

11. Quant aux formulés de mélodie des psaumes et des cantiques, elles ont toutes un fond commun avec celles du rituel romain, quoiqu'on trouve des variantes plus ou moins prononcées dans presque tous les Diocèses. Comme nous vivons dans un pays où l'on suit le rit romain, il va sans dire qu'il nous faut en exposer la psalmodie dans toute son intégrité. Néanmoins, nous reproduirons en même temps les variantes les plus généralement reçues tout en indiquant les aberrations vicieuses qui ont pu y amener.

---

(1) Conf. Tertul. sæc. III. in *Apolog*. C. 39. — Origène T. II. App. p. 516 — S. Chrys. in Ps. 140. — S Jerôme in Isaïam I. — Greg. Naz. *Orat*. 8. — S. Aug. in Ps. 66. — J. Bona *Div*. *Psalm*. C. I.

(2) Walafr. Strabo *de reb. eccl*. C. 25.

CHAPITRE I.

Des intonations des psaumes et des cantiques. — Leur nombre. Des modes auxquels elles appartiennent. — Sur quelle note du mode commence l'intonation.

§ I.

Intonation des psaumes et des cantiques, et leurs différentes espèces.

1. L'*intonation* comme nous l'entendons ici est le chant des psaumes, ou un chant sur lequel on module le verset d'un psaume ou d'un cantique.

Les intonations sont de deux sortes : les unes servent à la messe après l'*introït* (1), où il y a un premier verset de psaume après lequel on chante sur les mêmes notes la doxologie, *Gloria Patri*, etc.

---

(1) *L'introït* est une antienne suivie d'un verset de psaume avec la doxologie, que l'on chante au commencement de la messe. L'introït appelé *ingressa* dans la liturgie Ambroisienne, doit sa dénomination à l'entrée du prêtre à l'autel, ou est ainsi nommé parce que cette antienne commence l'office. « Dicitur autem *introïtus* eo quod, » dum ille canitur, sacerdos ministraturus ad altare intrat, seu quia per illam antiphonam ad officium intratur. » (*Dur. L. IV*). S. Grégoire est le premier qui en a prescrit l'usage après en avoir composé lui-même la mélodie par l'assistance du S. Esprit. « Beatus Gregorius primus in Romanâ ecclesiâ instituit, ut antiphona quæ vocatur » *introitus*, ad mulcendum audientium animos, decantaretur (*Bonizo Ant. Ital. III. p.* 604.). » Nous disions que dans la composition de la mélodie des introïts S. Grégoire a été assisté d'une manière spéciale par le S.-Esprit. Plusieurs auteurs graves étendent cette assertion à tous les chants de l'illustre Pontife. « Gregorius » cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit » Spiritus sanctus super eum in specie columbæ, et illustravit corda ejus, et sic demùm exorsus est canere, » ita dicendo : *Ad te levavi. Alleluia* (*Gerb. II. p.* 2.). »

C'est pourquoi on a toujours commencé l'Antiphonaire — dans son acception la plus large — par l'Avent, ainsi que S. Grégoire l'avait établi. « Chorus igitur psallentium clericorum, qui significat chorum prophetarum et » multitudinem sanctorum, Christi adventum expectantium, animam suam dilatat, et introïtum in jubilo » cantat (*Dur. ibid. C.* 5.). »

Il paraît qu'avant S. Grégoire on chantait le psaume en entier, avant le commencement de la messe. « Gregorius » enim introïtum missæ cum cantu ordinavit, et unum versum de illo psalmo qui cantabatur retinuit (*Dur.* » *L. IV. ration. C.* 5. *n.*° 5.). » Anciennement l'antienne de l'introït se répétait plusieurs fois, surtout aux grandes solennités, et on divisait la doxologie en deux parties. Ainsi, nous trouvons dans Martenius (*de ant. eccles. Disc. C. XII.*) « Incipiat cantor *puer natus*. Deindè *cantate*, bis. Deindè *puer*. Item *gloria patri*. Deindè *puer*. Item » *sicut erat*. Deindè *puer*. Item *hæc dies*. Deindè *puer*. » — D'autrefois l'introït était précédé d'un chant qu'on appelait *tropes* (*tropi*). « In quibusdam ecclesiis tropi dicuntur pro psalmis, ex institutione Gregorii Papæ, ad » majus gaudium de Christi adventu representandum. » C'était un ou plusieurs versets, comme un préambule de l'introït. Ainsi, à la fête de la Nativité on chantait avant l'introït « Ecce adest, de quo prophetæ cecinerunt » dicentes. » Et puis l'introït *puer natus*, etc. Quelquefois on entremêlait aussi l'introït de passages pieux et analogues qui étaient très-propres à exciter la piété et à préparer les esprits à la solemnité de la fête. Nous croyons faire un plaisir au lecteur en lui communiquant quelques uns de ces textes, d'autant plus qu'il est bien rare de les trouver.

Le suivant est tiré d'un précieux ms. du X siècle. « Hodiè cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter » antè tempora pater, et eundem sub tempore generavit inclyta mater. Quis est iste puer quem tam magnis

Les autres sont employées dans l'antiphonaire après les antiennes (1) des vêpres, des matines, des laudes, etc.

2. Il y a autant d'intonations de psaumes ou de cantiques, qu'il y a de tons d'église. Ces huit intonations se distinguent entre-elles de la même manière que nous avons appris à distinguer les huit tons (2). Mais

---

» præconiis dignum vociferatis? dicite nobis, ut conlaudatores esse possimus... Resp. Hic enim est, quem » præsagus et electus symmista Dei ad terras venturum prævidens longè antè prænotavit, sicque prædixit : *puer* » *natus est nobis*... Præter omnem puerorum consuetudinem de Virgine procreatus, *et filius datus est nobis*. — » Ex tempore quidem matri, sempiternitate verò consubstantialis Patri. — *Cujus imperium super humerum* » *ejus*. — Crucis videlicèt lignum ad debellandos invisibiles inimicos. — *Et vocabitur* privilegio Patris filius » superni *nomen ejus*, Judæis ac gentibus adnuntians se Deum *magni consilii Angelus*. — Ps. *Cantate Domino* » *canticum novum, quia mirabilia fecit*. Miro modo de virginis utero ut homo processerat, sed ut Deus imperitat » *Puer*, » etc. — En voici d'autres du même siècle.

A la fête des SS. Innocents.

« Hodiè pro Domino perempta sunt infantum millia, quos occidit Herodis sævitia. De quibus olim propheta » prædixerat : *ex ore* etc. — Veneranda præsentis diei festivitas antè tempora multa prænotata est, cum » propheta videret hunc luctum atque dixisset : *vox in Rama* etc. »

A l'Epiphanie.

« Forma speciosissimus manuque potentissimus ex Davidis origine natus Marià Virgine. *Ecce advenit*....

A la fête de Pâques.

« Postquam factus homo tua jussa paterna peregi, in cruce morte meà mortis imperium superando, » *resurrexi*, *alleluia* : in regno superno tibi coæqualis jam ultrà sine fine semper immortalis *posuisti*, *alleluia*. » Laudibus cœlorum qui te laudant sine fine *mirabilis*.... cui canunt angeli *alleluia*. Ps. *Domine probasti* etc.

A la Pentecôte.

« Consubstantialis Patri et sempiterno Filio et coæternus omnipotens, summa vel ima continens — *Spiritus* » *Domini*....

A la Nativité de S. Jean-Baptiste.

« Angelo prænuntiante magnus hodiè puer ex vetula matre procedens, gaudium multis nascendo donavit, » cum quo concinite : *de Ventre*.

A la Nativité de la Ste. Vierge.

« Nativitatem venerandam sanctæ genitricis Dei perpetuæ Virginis Mariæ laudibus devotis celebremus » canentes et lætis vocibus *gaudeamus*.

A l'assomption de la Ste. Vierge.

« Hodiè sanctissima Virgo virginum cælos ascendit; hinc gaudent chori angelici, gaudeamus et nos, sal» vatori nostro canentes : *gaudeamus*.

A l'anniversaire de la dédicace d'une église.

« Hodiè revolvit annua ista plebs solemnia, quæ sunt encœnia hujus ecclesiæ. *Terribilis est*....

A ces mélodies se rapportent les vers que l'on chantait à l'honneur de S. Grégoire, avant l'introït du premier dimanche de l'Avent (Voir ci-dessus P. I. C. I. §. I.).

(1) *Antienne*, du mot grec ἀντιφωνὴ, signifie *chant réciproque* de deux chœurs qui chantent alternativement. « ἀντιφωνὴ græcè, vox reciproca, ex duobus scilicet choris alternatim psallentibus, dicitur (Maurus *de Instit.* » *Cler.* L. I. C. 33). »

(2) p. 85.

comme les psaumes et les cantiques n'ont pas le développement des autres mélodies du chant grégorien, c'est-à-dire que les quartes et quintes ne s'y distinguent pas aussi facilement, il faut remarquer ici surtout la note principale ou dominante qui en détermine le ton.

§ II.

Du commencement de l'intonation.

1. Remarquons préalablement que l'intonation du psaume après l'introït du graduel commence de la même manière que celle de l'antiphonaire, dans l'intonation solennelle, excepté le septième ton.

2. Les tons des psaumes se réglant sur ceux des antiennes, si l'antienne est du premier ton, l'intonation suivante commencera par *fa* — si elle est du deuxième, par *ut* — du troisième, par *sol* — du quatrième, par *la* — du cinquième ou du sixième, par *fa* — du septième par *ut*, dans l'antiphonaire, et par *sol* après *l'introït* — du huitième, par *sol*.

Tableau des commencements des intonations.

	Finale de l'Antienne.	Intonation du Psaume.		Finale de l'Antienne.	Intonation du Psaume.
I Ton.			II Ton.		
III Ton.			IV Ton.		
V Ton.			VI Ton.		
VII Ton.			VIII Ton.		

L'usage des antiennes remonte à S. Ignace, troisième évêque d'Antioche après S. Pierre. On rapporte que ce saint Evêque eut une vision pendant laquelle il entendit les anges chanter des antiennes et des hymnes à l'honneur de la très-sainte Trinité (Socr. L. V. C. 8.). C'est donc d'Antioche que nous seraient venues les antiennes. Néanmoins, il parait que les Grecs faisaient quelque distinction entre [illegible] et [illegible]. Cette dernière dénomination indiqua le chant de quelques versets d'un psaume, suivis d'une réponse par un autre chœur, après chaque verset. En voici un exemple tiré de l'Antiphonaire de Tomassin, du samedi-saint *ad Magnificat*. *Antiphona* — *Vespere autem sabbati*... Ps. *Magnificat anima mea Dominum*. — Antiphonus : *Et ecce terræ motus*.... ℣. *Et exultavit*.... Antiphonus : *Angelus autem Domini*.... ℣. *Quia respexit*... Antiph. *Erat enim aspectus*.... ℣. *Quia fecit mihi magna*... Antiph. *Præ timore autem*... ℣. *Et misericordia ejus*... Antiph. *Respondens autem angelus*... ℣. *Fecit potentiam*... Antiph. *Venite et videte*... ℣. *Deposuit potentes*... Antiph. *Citò euntes*... ℣. *Esurientes*... Antiph. *In Galilæâ Jesum videbitis*... ℣. *Suscepit Israël*... Antiph. *Nolite expavescere*... ℣. *Sicut locutus est*. Antiph. *Et valdè manè*... ℣. *Gloria Patri*... Antiph. *Et dicebant ad invicem*... ℣. *Sicut erat*....

Aujourd'hui on entend ordinairement par antienne le verset qui précède immédiatement le psaume. L'usage de ces antiennes remonte à la plus haute antiquité ; car on lit dans les œuvres de S. Grégoire I qu'un certain Jean qui était près d'expirer, entonna lui-même l'antienne *Aperite mihi portas justitiæ*, et qu'après lui ceux qui lui rendaient les derniers soins, se mirent à chanter un psaume (*L. IV. dial. c.* 35.).

3. Outre le commencement de l'intonation il faut encore remarquer trois choses dans la psalmodie, savoir : la *dominante*, la *médiation* ou cadence du milieu, et la *terminaison*, ou cadence finale.

La *dominante* est ici comme toujours la note qui domine généralement. Elle introduit dans les formules de la psalmodie une suite de mêmes notes depuis le commencement de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis celle-ci jusqu'à la cadence finale.

La *médiation* est une cadence ou repos vers le milieu de chaque verset, immédiatement avant l'astérisque (*).

La *terminaison* se fait sur les dernières syllabes du verset. Cette terminaison ou cadence finale s'appelle aussi *evovæ*, des six voyelles de *sæculorum*, *Amen* (1).

*Intonation du verset de psaume après l'*Introït (2).

Finale de l'introït. Comm. de l'int. Dom. Médiation.

I Ton. *Vers. du ps.* Benedixisti, Domine, ter-ram tu - am : *

Terminaison.

a-vertis-ti capti - vi-tatem Ja - cob. Glori - a Patri, et

Fi-li-o, et Spi-ri - tu-i sa - ncto : * Sicut e-rat in

princi-pi-o, et nunc, et sem - per, et in sæcula sæ-

culorum. Amen.

Nos livres de chant sont ici assez conformes à la méthode romaine que nous venons de donner. Seulement il y a une déviation, lorsqu'on

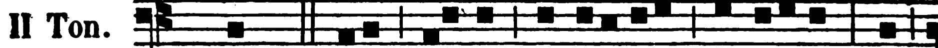
(1) Les anciens l'appelaient aussi *neume* « usitatum etiam hoc erat vocabulum — *neuma*- generatim ad » designandam vocis per varios sonos modulationem, ac speciatim eam, quæ in fine tonorum seu octo mo- » dorum ecclesiasticorum psalmorumque terminatione ipsos distinguebat, undè vulgatum illud *euouae*, id est » *sæculorum amen* (Gerb. *de mus.* II. p. 337.). »

(2) Nous donnons en premier lieu la vraie méthode, celle de Rome. — Ensuite les principales variantes.

y a ajouté une note de remplissage pour monter à *ut* avant la cadence du milieu. On chante *la*, *si* bécar, *ut*, au lieu de *la*, *ut*. Il faudrait retrancher le *si*, d'autant plus que l'on chante *si* naturel, au lieu de *si* bémol, qui serait ici indispensable pour éviter le triton.

Finale de l'Intr.

II Ton.

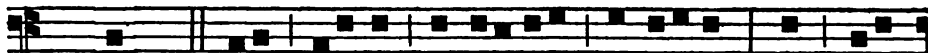


Qui re - gis Isra - ël inten-de : * qui



de - du-cis ve-lut ovem Jo - seph. Glo - ri - a, etc.

VARIANTE.



Qui re - gis Isra - ël inten-de : * qui de-



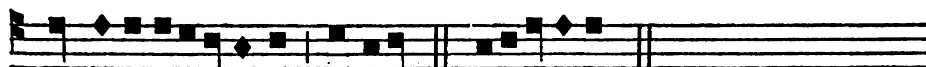
ducis velut ovem Jo - seph. Glo - ri - a, etc.

Finale de l'Intr.

III Ton.



Memento, Domi-ne, Da - vid : * et o-mnis



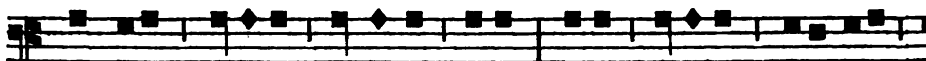
mansu-etu - di-nis e-jus. Glo - ri-a.

Finale de l'Intr.

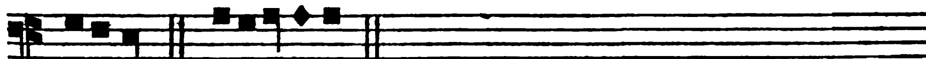
IV Ton.



Ju-bi-la - te De-o o - mnis ter-ra : *

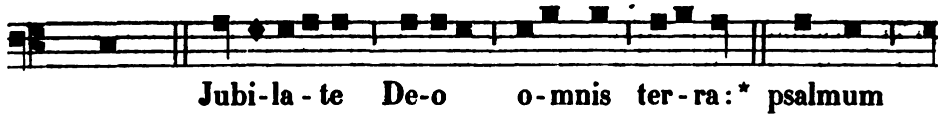


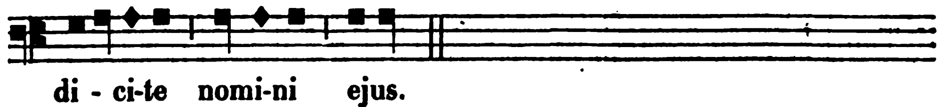
psalmum di-ci-te nomi-ni ejus, date glori - am lau-di



e - jus. Glo - ri-a.

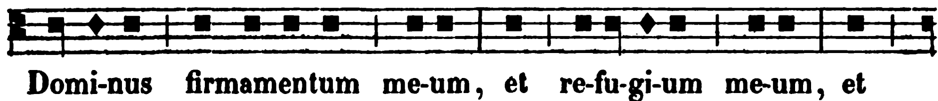
VARIANTE.

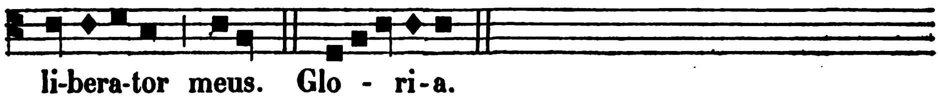




V Ton.







VARIANTE.

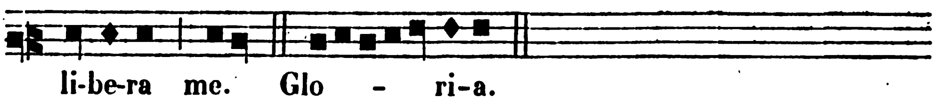




VI Ton.



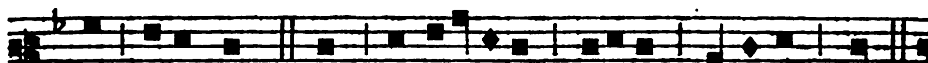




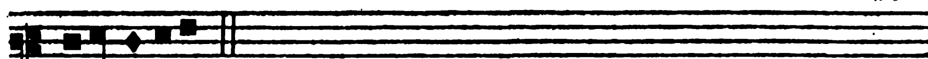
VARIANTE.



In te Do-mi-ne spe-ra-vi, non confundar



in æter-num: * in ju-sti - ti-a tu - a li-be-ra me.



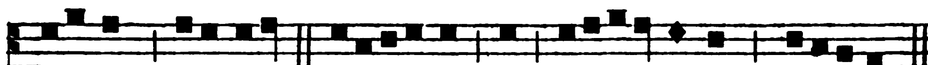
Glo - ri - à.

Finale de l'Intr.

VII Ton.



Sa-lvum me fac De-us, quoni-am intra-

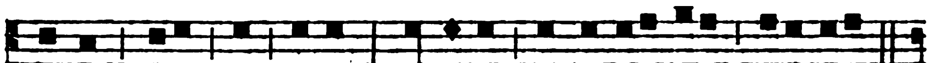


ve-runt a-quæ * u - sque ad a - nimam me - am.

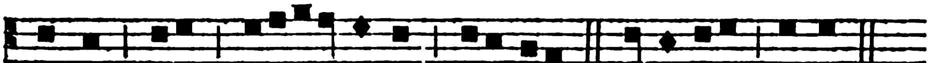


Glo - ri - a.

VARIANTE.



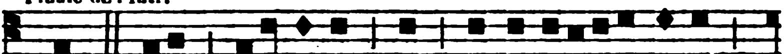
Salvum me fac De-us, quo-ni-am in-trave - runt a - quæ



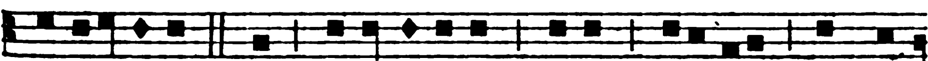
* usque ad a - nimam me - am. Glo-ri-a Patri.

Finale de l'Intr.

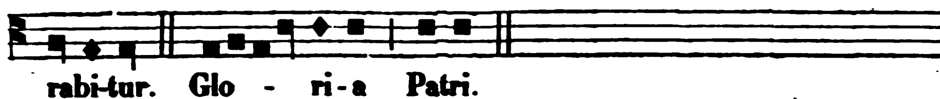
VIII Ton.



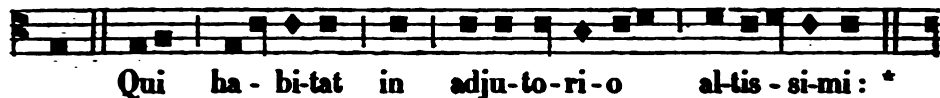
Qui ha - bi-tat in adju-to - rio

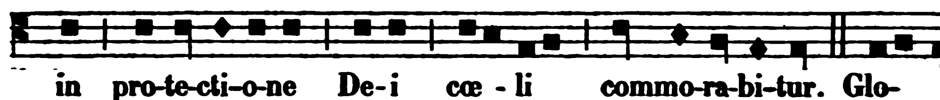


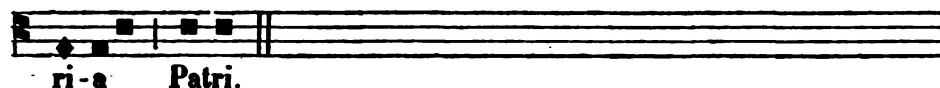
al-tis - simi : * In prote-cti - o-ne De - i cœ - li commo-



VARIANTE.







§ III.

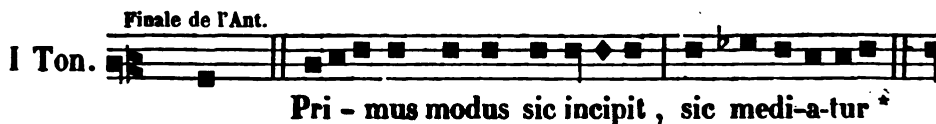
Intonation solennelle des psaumes de l'antiphonaire.

1. L'intonation des psaumes de l'antiphonaire, ou des heures canoniques est ou *solennelle*, ou des *féries*.

2. Pour retenir plus facilement l'une et l'autre, on a inventé huit formules exprimées avec les mots latins dans les trois degrés d'intonation. Le *sic incipit* dénote le premier degré d'intonation, ou le commencement. Le *sic mediatur* indique le milieu du verset, avant l'astérisque, ou la médiation. Le *sic finitur* marque la fin du verset. On l'appelle aussi *cadence finale, terminaison* ou *euouœ*. Voir § II, p. 49.

3. Remarquez que nous donnons ces intonations d'après le *directorium chori* de Guidetti, qui les trouva dans tous les anciens livres liturgiques de Rome. Il les reproduisit sans y avoir fait le moindre changement. Elles doivent donc être regardées comme les intonations seules légitimes entre toutes celles usitées (1).

Tableau des intonations solennelles des psaumes dans les huit tons, pour les vêpres.



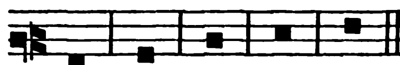
(1) Baini mem. T II, p. 102.



1. Ainsi, l'on entonne le psaume du premier ton une tierce mineure au-dessus de sa finale indiquée par la dernière note *ré* de l'antienne. On monte ensuite à la dominante *la*, et on fait la terminaison de cinq manières différentes, qui sont toujours marquées dans l'antiphonaire par *euouæ*.

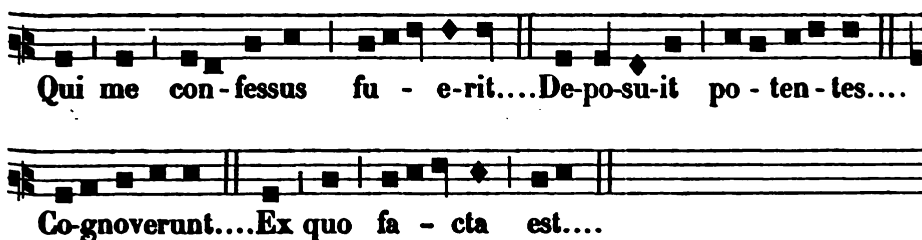
2. Ceux qui entonnent doivent chanter les notes telles qu'elles sont écrites, tandis que le chœur répond à la dominante.

3. Concernant les terminaisons ou cadences finales il est bon de remarquer qu'elles se règlent sur l'intonation de l'antienne elle-même. Quand celle-ci est du premier ton, elle peut commencer par les notes suivantes :

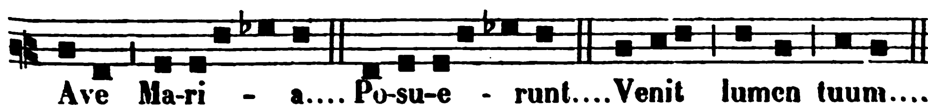


Or, l'antienne ayant commencé par la finale *ré*, la terminaison du psaume sera celle du n.° 1 ci-dessus.

EXEMPLES :

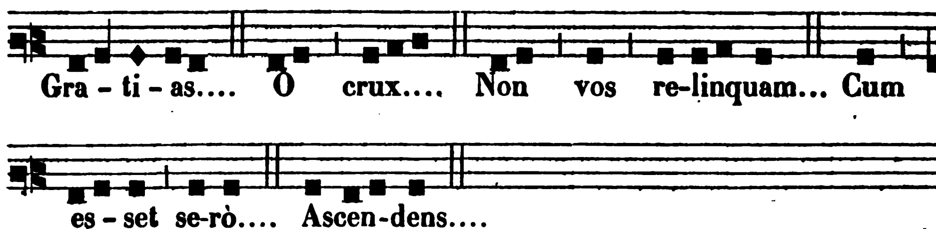


La terminaison n.° 2 sera employée, lorsque l'antienne aura commencé comme dans les exemples ci-après :



Si l'antienne commence par *ut* ou *ré*, et que, dans les premières phrases, elle s'arrête sur les notes graves du ton, la terminaison est celle du n.° 3.

EXEMPLES :

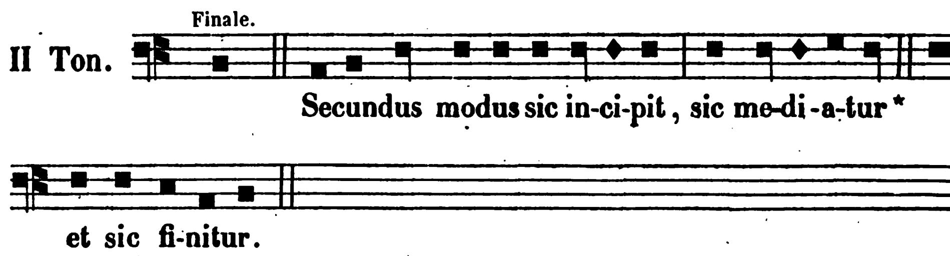


La quatrième terminaison s'emploie lorsque l'antienne commence par la dominante *la*, ou par la finale *ré*, faisant un saut de quinte, ou par *fa*, qui descend jusqu'à *ré*.

EXEMPLES :



La cinquième terminaison n'est qu'un défigurement de la troisième, dont il faut lui appliquer les règles.



1. L'intonation du deuxième ton commence par *ut* au-dessous de finale — monte à *ré*, et de là par un saut de tierce mineure à *fa*, dominante sur laquelle le chœur réplique.

2. Ce ton n'a qu'une terminaison. Mais remarquez que beaucoup de chantres la rendent mal, lorsqu'ils chantent les deux dernières notes *ut* dièse, *ré*. Cet *ut* dièse fait une *quarte diminuée* avec *fa* qui précède. Or, cet intervalle est étranger à la tonalité du chant grégorien. Il faut donc s'en abstenir.

Finale.

III Ton. Terti-us modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur. *

N° 1. N° 2. N° 3.

Et sic fi-ni - tur. Et sic fi - ni-tur. Et sic fi-ni - tur.

Peu usitée.

Et sic fi - ni-tur.

1. L'intonation de ce ton commence une tierce mineure au-dessus de la finale *mi*. Elle monte par la quarte à la sixte ou dominante de ce ton, à laquelle le chœur répond. On finit à la tierce ou à la quarte.

2. Les notes initiales du troisième ton étant *mi*, *fa*, *sol*, et le plus souvent *ut*, on aura la terminaison n.° 1, lorsque l'antienne commence par *sol*, et monte jusqu'à *ut*.

EXEMPLE :

Homo qui - dam....

La terminaison n.° 2 s'emploie, lorsque l'antienne commence ou par *sol* suivi de *la*, ou par *ut*, de la manière que voici :

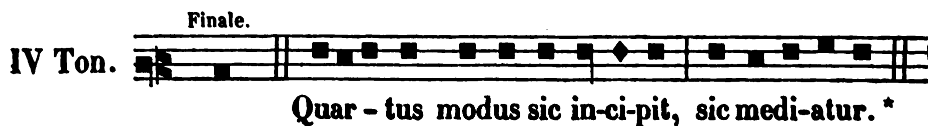
EXEMPLES :

Fac be-ni-gne.... Salva nos.... Vivo e - go.... Do-mine mi rex....

Lorsque l'antienne commence par la finale *mi* et quelquefois par *so* montant par degrés conjoints jusqu'à *ut*, on aura la terminaison n.° 3.

EXEMPLES :





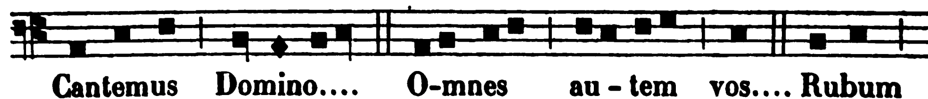


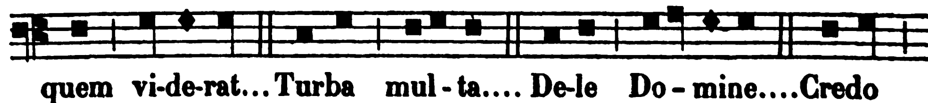
1. Cette intonation commence par la quarte au-dessus de la finale On descend sur *sol* pour remonter ensuite à *la*, auquel doit répondre le chœur, pour finir ou sur la finale, ou sur sa tierce mineure *sol*.

2. Les notes initiales du quatrième ton sont *ut* et *ré* au-dessous de la finale —la *finale* même — *fa* et *sol* et quelquefois, quoique rarement *la*

3. Quant aux terminaisons, la première s'emploie pour les antiennes qui commencent par *ut* au-dessous de la finale — ou par la finale *mi*, — ou par *fa*, — ou par *re* au-dessous de la finale, pourvu que dans ce dernier cas *ré* ne passe pas subitement à la dominante *la*.

EXEMPLES :







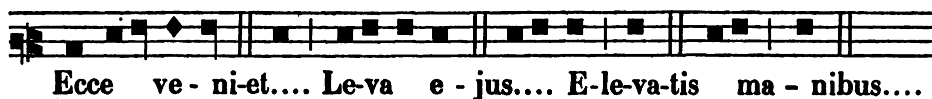
La deuxième terminaison sert avec les antiennes qui commencent par *mi* passant immédiatement à *sol*, ou, ce qui arrive plus souvent, commencent par *sol* et se portent de suite sur *la*, sans avoir eu *fa* préalablement. Remarquez toutefois que cette terminaison s'emploie ordinairement dans les féries et dans les matines du samedi-saint.

EXEMPLES :



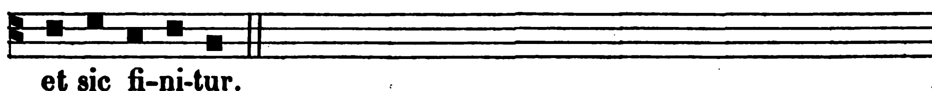
On emploie la terminaison n° 3, lorsque l'antienne commence par *ré* finissant l'intonation sur *la*.

EXEMPLES :



Remarquez que l'on fausse ordinairement le caractère du quatrième ton dans les psaumes qui s'y rapportent. On chante un demi-ton chromatique sur le *sol* entre deux *la* (*la*, *sol dièse*, *la*), ce qui est contraire à la tonalité de l'échelle diatonique.





1. L'intonation de ce ton est tirée de la finale même de l'antienne. Elle monte à la tierce, s'arrête à la dominante, sur laquelle le chœur répond, et finit à la tierce.

2. Le cinquième ton n'a qu'une seule terminaison.

3. Remarquez, d'après les règles que nous avons établies touchant l'emploi du *si bémol* et *si naturel* (1), que le *si*, dans la terminaison du cinquième ton, doit être naturel, et non pas bémolisé.

(1) Part. I, Ch. II, § IV, n.° 8.

Finale.

VI Ton.

Sextus modus sic in-cipit, sic me-di-a-tur : *

et sic fi - ni-tur.

1. On entonne sur la finale; on monte à *sol* et *la*, dominante à laquelle le chœur répond; on finit sur la finale du ton, qui n'a qu'une seule terminaison.

Finale.

VII Ton.

Se - ptimus tonus sic in-cipit, sic medi-a-tur : *

N° 1. N° 2. N° 3. N° 4.

et sic fi-ni-tur. Et sic fi-nitur. Et sic fi-nitur. Et sic fi-nitur.

N° 5 N° 6

Et sic fi-ni-tur. Et sic fi-nitur.

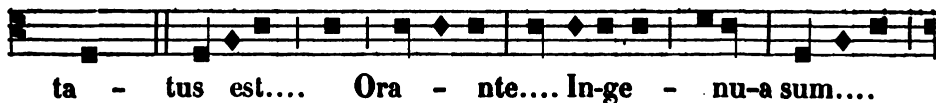
1. Le septième ton commence une quarte au-dessus de la finale; monte à *ré* dominante du ton, à laquelle le chœur répond et finit à la quarte, à la quinte, à la tierce, ou à la seconde au-dessus de la finale.

2. Les notes initiales du septième ton peuvent être, *sol*, *la*, *si*, *ut* ou *ré*, quoiqu'il y ait peu d'exemples du septième ton commençant par *la*.

3. La première terminaison s'emploie lorsque l'antienne a commencé par *si*, et monte par degrés conjoints jusqu'à *ré*,— lorsque l'antienne commence par *ut*, — par *si* faisant un saut de tierce sur *ré*. Dans ce dernier cas on emploie aussi quelquefois la terminaison n° 4.

EXEMPLES :

Di-xit Do - minus...Serve bo - ne.... Be - ne-di - cta....Confor-



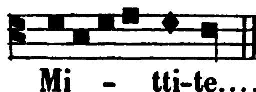
La deuxième terminaison est usitée á propos des antiennes qui commencent par la finale *sol* avec un saut de quinte sur la dominante.

EXEMPLES :



La troisième terminaison ne s'emploie plus à Rome. On s'en servait autrefois, lorsque l'antienne commençait par *ré*, descendant par degrés disjoints sur *si* et remontant à *ré* par degrés disjoints.

EXEMPLE :



La quatrième terminaison est pour l'antienne qui commence par *ré*, descend par degrés conjoints ou disjoints sur *si*, et remonte ensuite jusqu'à *ré*.

EXEMPLES :





On donne la cinquième terminaison aux antiennes qui commencent par la finale *sol*, et de là montent insensiblement vers la dominante *ré*.

EXEMPLES :



La sixième terminaison n'est en usage qu'à la chapelle papale à Rome.

Finale.

VIII Ton.

Octa - vus modus sic in-ci-pit, sic medi-a-tur : *

N° 1. N° 2.

et sic fi-nitur. Et sic fi-ni-tur.

1. L'intonation commence sur la finale ; ensuite on monte à *la* d'où l'on arrive par degrés disjoints à la dominante *ut ;* on termine sur la finale, ou sur la dominante.

2. Le huitième ton peut commencer par *ut, ré,* et *fa* au-dessous de la dominante; et par *sol, la,* et *ut* au-dessus de la finale.

3. La première terminaison est pour l'antienne qui a commencé par une note initiale quelconque, excepté la dominante.

EXEMPLES :

Sa-pi-en - ti-a.... Di-xit Do - minus... Ponam in Si - on....

Rex pa-ci - fi-cus....Scito - te....

Lorsque l'antienne commence par la dominante du ton, les versets du psaume seront terminés par la deuxième conclusion.

EXEMPLES :

Do - minus.... Ecce a-ncil-la Do-mi-ni....

4. Outre les intonations régulières des huit tons, on doit remarquer encore une neuvième intonation sur le psaume 113.° *In exitu Israël de Ægypto*, que l'on appelle ordinairement le *huitième ton irrégulier*. Cette

intonation est seulement employée dans l'office du dimanche, aux vêpres, après l'antienne *nos qui vivimus* (1).

Finale.

In ex-i-tu Is-ra-ël de Ægypto : * Domus

Jacob de po-pulo barba-ro.

§ IV.

Intonations des psaumes pour les fêtes simples et les jours fériés.

I Ton. Primus modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic

fi-ni-tur.

II Ton. Secundus modus sic in-cipit, sic me-di-a-tur : * et sic

fi-ni-tur.

III Ton. Ter-ti-us modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic

fi-ni-tur.

(1) Ce psaume était jadis chanté joyeusement par les Hébreux dans leur grande solennité de Pâques. Gerbert (*de mus.* I p. 5.) n'est pas éloigné de croire que cette mélodie n'a pas changé depuis. D'autres prétendent qu'elle est d'origine française, et que dans les premiers siècles de l'église notamment jusqu'au VIII[e] siècle ce psaume était chanté sur les intonations d'un des huit tons, comme les autres psaumes (Le Bœuf).

IV Ton.

Quartus modus sic in-cipit , sic me-di-a-tur : * et sic fi-ni-tur.

V Ton.

Quintus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic fi-ni-tur.

VI Ton.

Sextus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic fi-ni-tur.

VII Ton.

Septimus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic fi-ni-tur.

VIII Ton.

Octavus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur : * et sic fi-ni-tur.

§ V.

Intonation des cantiques.

1. On se rappelle que les cantiques aussi bien que les psaumes se règlent d'après l'antienne qui les précède (1).

2. Les cantiques ont à peu près les mêmes formules des huit tons que les psaumes, excepté le premier verset du *Magnificat* qui n'a pas assez de syllabes pour être modulé sur la mélodie des psaumes. C'est pourquoi nous donnons ce premier verset ci-après.

3. Les cantiques ont aussi deux sortes d'intonation, savoir l'intonation *festivale* ou solennelle, et la *fériale*. Le troisième cantique, *Nunc dimittis* n'est d'usage que dans les complies. Il est alors du troisième ton.

Tableau des intonations solennelles des cantiques.

I Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Do - minum.

Be-ne - dictus Domi-nus De - us, Isra - ël.

Remarquez 1° que les cantiques ont le même nombre et les mêmes formes de terminaisons que les psaumes.

2°. Que la mélodie des versets suivants du *Magnificat* répond à celle du premier verset du *Benedictus*.

II Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Be-ne-dictus Domi-nus De-us I-sra-ël (2).

---

(1) Ci-dessus Ch. I, § I, n.° 1.
(2) Voir ci-après § VII.

III Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima, me-a Do-mi-num.

Bene - dictus Dominus De-us I-sra-ël.

Nunc di - mittis ser-vum tu-um Do-mi-ne.

IV Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Bene - dictus Domi-nus De-us I-sra-ël.

V Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Be-ne-dictus Domi-nus De-us I-sra-ël.

VI Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Do-minum.

Be-ne - dictus Dominus De-us I-sra-ël.

VII Ton.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Be-ne-dictus Dominus De - us I-sra-ël.

VIII Ton.

Ma - gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Bene-di-ctus Domi-nus De - us I - sra-ël.

§ VI.

Intonations fériales des cantiques.

1. Les intonations fériales ne diffèrent de celles des fêtes que par le commencement ou le premier degré d'intonation. Dans tous les tons elles ont la dominante respective comme début de leur intonation. Il suffira donc d'en donner un seul

EXEMPLE :

Ma-gni-fi-cat a-nima me-a Do - mi-num.

Be-ne-dictus Domi-nus De-us I-sra-ël.

2. D'après ce que nous venons de dire, le II Ton commencera sur *fa*,— le III sur *ut*, — le IV sur *la*, sans descendre sur *sol*, — le V sur *ut*, — le VI sur *la*, — le VII sur *ré*, et le VIII sur *ut*.

§ VII.

Des mots hébreux et des monosyllabes qu'on trouve à la médiation de quelques versets de psaumes et dans les cantiques.

1. Si l'on rencontre au milieu d'un verset de psaume ou de cantique, avant l'astérisque — un monosyllabe ou un mot hébreux, il faut les hausser d'une note au-dessus de la dominante, dans les intonations du deuxième, quatrième, cinquième et huitième ton.

EXEMPLES :

II Ton.

Domi-ne pro-basti me et cogno-visti me : *

IV Ton.

Cre - di-di propter quod lo-cutus sum : *

V Ton.

Virgam virtu-tis tuæ e-mittet Domi-nus ex Si-on : *

VIII Ton.

Memen-to Domine Da-vid : *

Du Magnificat.

Quia fe-cit mihi magna qui potens est : *

Du Benedictus.

Bene - dictus Domi-nus De-us I-sra-ël : *

2. Faisons ici une remarque pratique applicable à toutes les intonations précédentes des psaumes. C'est que les intonations du premier

degré, ou les commencements des intonations, se chantent seulement au premier verset d'un psaume; les autres versets doivent être commencés à la dominante. Il est cependant une exception à cette règle, lorsque les versets alternent avec l'orgue. Dans ce cas, on commence chaque verset par le premier degré d'intonation. Dans les cantiques *Magnificat* et *Benedictus* le premier degré d'intonation se répète aussi au commencement de chaque verset.

§ VIII.

1. Il nous reste à donner les variantes de la psalmodie, telles que nous les trouvons pratiquées dans les différents diocèses de Belgique. On sait qu'ici l'on suit le rituel romain, et que par conséquent il serait à désirer que la psalmodie et tout ce qui s'y rapporte fût en tout point conforme aux formules romaines. Mais cela n'existe pas. Au contraire, on a beaucoup dévié de la méthode légitime et des sources pures; d'où il est résulté, qu'assez souvent, on a dénaturé la tonalité même du chant ecclésiastique. Espérons toutefois que le temps et le véritable progrès nous ramèneront un jour vers cette uniformité catholique romaine qui serait un lien de plus pour nous rattacher inébranlablement à la liturgie intègre du siége apostolique.

Intonations festivales des psaumes et des cantiques.

Finale.

I Ton.

Primus modus sic inci-pit, sic medi - atur : *

ou

et sic fi-ni - tur. Et sic fi-ni-tur.

2. Remarquez que les médiations du I, II, V, VI, et VIII Ton n'ont que deux notes sur lesquelles on chante deux syllabes longues. Les terminaisons sont composées de quatre ou cinq notes sur lesquelles on applique autant de syllabes.

L'intonation des cantiques est ici semblable à celle de Rome, sauf les terminaisons qui sont plus variées dans celle-ci.

ou

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num. A-nima me-a

Do-minum (1).

Benedictus Dominus De - us Isra-ël : * qui-a vi-si-ta-vit

et fe-cit redempti-o-nem plebis su-æ : etc.

II Ton. Secundus modus sic incipit, sic me-di - a-tur : * et sic

fi-ni-tur (2).

3. La finale est composée de trois notes auxquelles on adapte trois syllabes longues. Les brèves ne comptent pas.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Dominum.

Variante.

Be-nedi - ctus Dominus De - us I - sra-ël : * Dominus

De-us Isra-ël (3).

(1) Remarquez que les versets suivants du *Magnificat* se chantent comme le premier verset du *Benedictus*.
(2) Voir ci-dessus n.° 2, p. 111.
(3) Voir ci-dessus § VII, p. 122.

III Ton.

Ter-ti-us modus sic inci-pit, sic medi-atur: * et sic

ou

fi-ni-tur. Et sic fi-ni-tur.

ou

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num. A-nima me-a.

Domi-num.

Bene - dictus Dominus De-us I-sra-ël.

4. REMARQUES I. On vient de voir que la médiation du psaume diffère de celle des cantiques, quoique dans quelques églises on ne les distingue pas. La méthode romaine tient le milieu entre ces deux variantes.

II. On ne peut jamais commencer la médiation sur la dernière syllabe d'un mot, ni sur une syllabe brève, qui ne compte pas. Celle-ci doit être chantée sur la même note que la syllabe qui suit. Cette règle s'applique particulièrement à la médiation du troisième et septième Ton. En voici des

EXEMPLES :

+ mauvais.

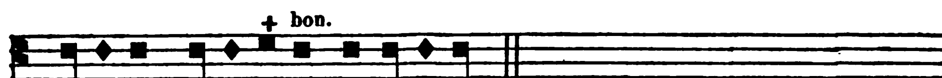
Mon-tes exultastis sicut a-ri-e-tes.

bon. +

Mon-tes exultastis si-cut a-ri-e-tes.



Ca-li-cem sa-lu-ta-ris acci-pi-am.

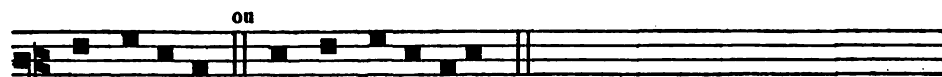


Ca-li-cem sa-lu-ta-ris acci-pi-am.

IV Ton.



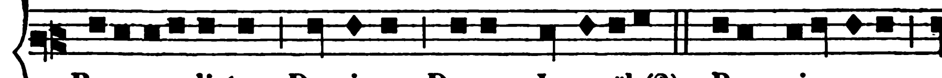
Quartus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: * et



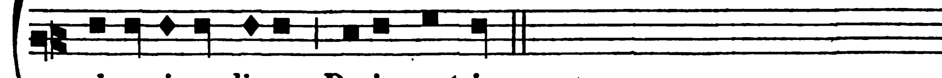
sic fi-ni-tur. Et sic fi-ni-tur (1).



Ma-gni-ficat anima me-a Do-minum. Do-minum.

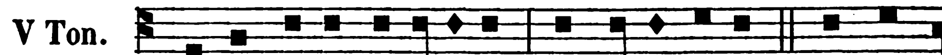


Be-ne-dictus Dominus De-us I-sra-ël (2)...Per vi-scera

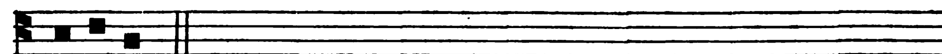


mi-se-ri-cordi-æ De-i nostri....

V Ton.



Quintus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: * et sic



fi-ni-tur (3).

(1) Voir la remarque du IV Ton, p. 113.
(2) Ci-dessus § VII, p. 122.
(3) Voir p. 113, n.° 3.

Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Bene-dictus Dominus De-us I-sra-ël.... Et e-rex-it cornu

sa-lu-tis nobis, etc.

VI Ton.

Sextus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: * et

sic fi - ni-tur.

Ma-gni - fi-cat a-nima me - a Domi-num.

Be-ne - dictus Domi-nus De - us Isra-ël.

5. Cette médiation dans les cantiques est absolument semblable à celle du premier Ton. Il serait mieux, pensons-nous, de la varier d'après la bonne méthode romaine. Voir ci-dessus p. 119 et 120. Cette déviation est encore due à la manie d'adoucir les tons par l'emploi trop fréquent du *bémol*.

VII Ton.

Septimus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: * et

ou ou ou

sic fi-ni-tur. Sic fi-ni-tur. Sic fi-ni-tur. Sic fi-ni-tur.

Variante.

Ma - gni - fi-cat. Ma-gni - fi-cat a-nima me-a Domi-num.

Variante.

Be - ne - dictus Dominus De - us Isra-ël. Be-nedictus

Domi-nus De - us I-sra-ël.

6. Dans ce ton, comme dans le troisième, on ne peut point chanter la médiation sur la dernière syllabe d'un mot, ni sur une syllabe brève.

EXEMPLES :

+ mauvais. + bon.

Emittet Dominus ex Si-on. Emittet Dominus ex Si-on.

mauvais. + + bon.

Ma-re vi-dit. Mare vi-dit et fu-git.

VIII Ton. Octavus modus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: * et

ou

sic fi-ni-tur. Sic fi-ni-tur.

ou

Ma - gni - fi-cat a-nima me-a Dominum. A-nima me-a

Dominum.

Be-ne-dictus Domi-nus De - us I - sra-ël.

Le psaume *In exitu* a été défiguré de la manière suivante.

ou

In in ex-i-tu I-sra-ël de Ægypto domus Jacob de

popu-lo barba-ro.

7. L'intonation simple ou fériale des psaumes diffère de l'intonation solennelle, en ce que celle-là commence immédiatement par la dominante. Cette pratique est conforme à la pratique romaine. Néanmoins, il y a encore des variations à cet égard en ce sens que dans quelques diocèses on supprime également les médiations et les terminaisons. Le *Confiteor* et l'absolution des complies se chantent aussi de cette manière.

EXEMPLES :

Dix-it Dominus Domino me-o : * se-de a dextris me - is.

VARIANTE.

Dix-it Dominus Domino me-o : * se-de a dextris me-is.

8. On chante les psaumes avec l'intonation solennelle:

1.° Dans toutes les fêtes doubles de première ou seconde classe et dans les fêtes majeures, à toutes les heures canoniques.

2.° Dans les fêtes doubles pendant l'année, mais seulement aux matines, aux laudes et aux vêpres.

3.° Les cantiques se chantent toujours avec l'intonation solennelle.

On se sert de l'intonation fériale:

1.° Aux petites heures des fêtes doubles pendant l'année.

2.° Dans les fêtes semi-doubles, simples, les dimanches pendant l'année, les jours fériés et dans l'office des morts, lorsqu'il n'y a que trois leçons.

FIN DE LA PSALMODIE.

TROISIÈME PARTIE.

DE

L'OFFICE DIVIN.



INTRODUCTION.

1. L'office divin, relativement au chant ecclésiastique a deux parties principales, savoir la messe, et l'office tel qu'il est contenu dans le bréviaire, et qui comprend les vêpres avec les complies, les matines et laudes, et les heures dites petites heures, qui sont *primes*, *tierces*, *sextes* et *nones*.

2. Le chant de la messe à l'usage des chantres se trouve dans le *Graduel*, et ce que chante le prêtre et le clergé assistant à l'autel, dans le *missel*.

L'Antiphonaire contient les chants dont le texte est tiré du bréviaire. Les autres livres de chant, tels que *Vesperale, Processionale, Rituale*, *Pontificale*, etc. ne sont que des fractions de l'Antiphonaire, et servent aux vêpres, au salut, dans l'administration de quelques sacrements ou dans des cérémonies particulières du culte.

3. Quoique l'on trouve presque tous ces chants dans les livres que nous venons de nommer, il ne sera pourtant point superflu d'en insérer quelques uns dans cette partie de la méthode, premièrement, parce que la négligence ou les caprices des chantres, ou l'ignorance et l'incurie des copistes y ont introduit une masse de fautes et d'infractions aux vrais principes et aux légitimes traditions ; principes et traditions que nous tenons à conserver et à propager parmi nous : ensuite, afin que les élèves aient de quoi s'exercer dans les différentes mélodies dont le prêtre fait un usage journalier, et dont une partie n'est mise en notation ni dans le missel ni dans aucun autre livre de la liturgie.

4. Nous suivrons ici la marche que nous avons adoptée dans l'exposé des formules de la psalmodie. Les intonations que nous produirons d'abord sont approuvées par l'église de Rome. Elles furent publiées par Giov. Guidetti, élève de Palestrina, d'après les ordres de Grégoire XIII. Du reste, l'abbé Baïni atteste qu'elles sont conformes à ce qu'il y a de plus ancien dans les bibliothèques du Vatican. L'illustre Maëstro les a retrouvées dans plusieurs ms. antérieurs au XI[e] siècle (1). Puis, nous reproduirons aussi les variations les plus marquées qui sont en usage dans les Diocèses de la Belgique.

CHAPITRE I.

Intonations qui ont rapport au S. Sacrifice de la Messe.

§ I.

Intonations des Oraisons.

1. Il y a trois espèces d'intonations pour les oraisons (2). L'intonation solennelle, dont on se sert dans les fêtes doubles ou semi-doubles et les dimanches, — l'intonation des féries pour tout autre rit, — et celle pour les messes des morts.

2. L'intonation solennelle commence sur *fa*, et peut avoir deux variations. La première est *fa, mi, ré, fa*; on l'appelle *point principal*; la seconde est *fa, mi*, on l'appelle *point du milieu*. Le point principal se fait après la fin de la première partie de l'Oraison, — comme dans la terminaison *Spiritus Sancti*, *Deus*. Le point du milieu se fait dans la seconde partie de l'Oraison, — ce qui se présente seulement quand elle est longue, — et dans la terminaison du mot *tuum*. Hors ces cas il ne faut point intercaler de point principal, ni du milieu (3). A la fin de l'oraison on doit un peu soutenir la voix. Cela s'applique également aux intonations de l'épitre et de l'évangile.

---

(1) Mem. T. II. p. 91.

(2) Les oraisons que le prêtre chante à la messe, avant l'épitre, s'appellent *collectes* du verbe latin *colligere*, parce qu'il recueille comme dans un faisceau commun les prières des fidèles; ou parce que ces oraisons se disent en faveur du peuple rassemblé. « Quare orationes quæ circà principium missæ dicuntur, *collectæ* vocentur. Et » quidem in eo quia sacerdos qui fungitur legatione ad Deum pro populo, in eis petitiones omnium concludit, » ut eas ad Dominum referat; propriè tamen dicuntur collectæ, quæ super collectum populum dicuntur » (Dur. *Rat. div. offic.* C. 15.). »

(3) « Et puncto peracto principali vel etiam semi-puncto, quamvis diversæ sequantur clausulæ, amplius non » fit punctum vel semi-punctum. Giov. Guidetti *Dic. Chor.* Romæ 1589. »

EXEMPLE :

(1)

Domi-nus vo-biscum. ℟. Et cum spiri-tu tu-o. O-remus. De-us

qui hodi-ernam di-em Aposto-lorum tu-orum Petri et Pauli

martyri-o consecrasti : da eccle-si-æ tu-æ, e-orum in omnibus

sequi præceptum, per quos re-li-gi-onis sumpsit exordi-um.

Per Dominum nostrum Je-sum Christum Fi-li-um tuum, qui tecum

vi-vit et regnat in u-ni-ta-te Spi-ri-tus sancti De-us, per

omni-a sæ-cu-la sæcu-lo-rum. Amen.

VARIANTES.

ou

Do-minus vo-biscum. ℟. Et cum spi-ri tu tu-o. Do-mi-nus

vo-biscum. ℟. Et cum spi-ri-tu tu-o. O - re-mus. De-us qui

ho-di-ernam di-em A-posto-lorum tu-o-rum Petri et Pau-li

(1) « Semper et ubique sic cantatur. *Dominus vobiscum*. Guidetti p. 606. »

mar-ty-ri-o con-secra - sti ; da eccle-si-æ tu-æ e-o-rum in

omni-bus sequi præ-ceptum , per quos re-li-gi-o-nis sumpsit

ex-or - dium. Per Dominum nostrum Jesum Christum Fi-li-um

tu-um, qui tecum vivit et regnat in u-ni-ta-te Spi-ri-tus

sancti De - us, per omni-a sæcu-la sæcu-lo-rum. A - men.

ou

A - men.

3. Qui ne voit ici les notes de remplissage en guise de port de voix, évidemment ajoutées après coup? Il est à présumer que des chantres peu instruits en ont propagé l'usage. Du reste, cela n'a plus cette grande simplicité, cette gravité d'autre fois.

4. Les oraisons fériales se chantent d'un bout à l'autre sur la note *fa*. Au lieu du point principal et du milieu on fait une pause en respirant.

EXEMPLE :

Dominus vobis-cum. O-remus. Præsta quæsumus omni-potens

De-us : ut qui be-a-ti Va-len-ti-ni marty-ris tu-i na-ta-li-ti-a

co-limus ; in-terces-si-o-ne e-jus in tu-i no-mi-nis a-mo-re

ro-bo-remur. Per Dominum nostrum Jesum Christum Fi-li-um

tuum, qui tecum vivit et regnat in u-ni-ta-te Spi-ri-tus sancti

De-us, per omni-a sæ-cu-la sæ-cu-lorum. Amen.

5. L'oraison pour la messe des morts ne diffère de l'intonation précédente que par sa conclusion qui descend sur *ré*.

EXEMPLE :

De-us cu-i pro-pri-um est mi-se-re-ri semper et parce-re, te

sup-plices ex-o-ramus, etc... sed gaudi-a æ-terna pos-si-de-at,

Per Dominum nostrum etc... per omni-a sæ-cu-la sæ-cu-lorum.

VARIANTE.

O-re-mus. De-us cu-i proprium est etc... per omni-a sæ-cu-la

sæ-cu-lo-rum.

6. Cette manière de chanter les oraisons est indubitablement fautive, parce qu'elle admet des ports de voix que ne souffre pas le plain-chant. On sait que c'est un *cantus planus*, c'est-à-dire un chant *uni* qui veut que l'on chante d'aplomb, et que l'on attaque les notes avec fermeté, sans amener la voix par de petites intonations préparatoires,

De plus, en chantant les oraisons des morts comme on les chante ordinairement, on fait des inflexions de voix en descendant par un ton et un demi-ton, ce que repousse la tonalité grégorienne. En effet, de quelque ton ou mode que l'on suppose cette intonation, toujours est-il que le *bémol* est ici une anomalie et une faute grossière, parce qu'il n'y a pas lieu à éviter le triton, qui ne s'y trouve pas.

7. L'intonation fériale précédente doit être appliquée à l'oraison de l'aspersion de l'eau bénite, qu'on chante les dimanches, et à d'autres semblables, comme à celles en usage lorsqu'on lave les pieds aux pauvres, à celles des bénédictions des cierges, des cendres et des ramaux, excepté les deux premières qu'on chante avec l'intonation festivale; enfin, aux oraisons qui précèdent la messe du samedi-saint, et de la bénédiction des fonts.

8. Une dernière intonation d'oraisons est celle qui se chante le vendredi-saint, après la passion de N. S.; mais comme on la trouve dans le missel et qu'elle est en tout point conforme à celle du rituel romain, nous croyons inutile de la reproduire.

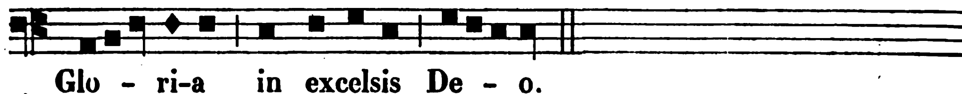
§ II.

Intonations de l'Hymne Angélique *Gloria in excelsis Deo.*

1. L'intonation du *Gloria* est de quatre espèces, qui se règlent selon la nature et la solennité des fêtes.

EXEMPLES :

Pour les fêtes doubles des deux classes.

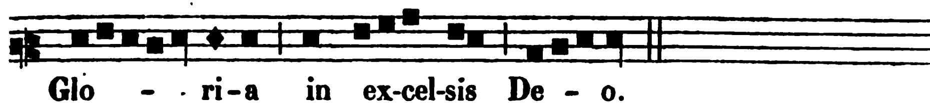


2. Cette intonation est seule admise dans la chapelle Sixtine à Rome (1). On la défigure souvent dans la pratique, en chantant ainsi :



(1) Baïni II, p. 105.

Pour les fêtes de la Ste. Vierge.



3. On fausse la tonalité diatonique de cette intonation, lorsqu'on y introduit des demi-tons chromatiques en chantant :



Pour les dimanches, les fêtes semi-doubles et pendant les octaves, excepté celles de la Ste. Vierge.



Pour les fêtes simples.



§ III.

Intonation de l'Epître, de l'Evangile et de la Passion de N. S.

1. L'épître et l'évangile n'ont qu'une seule intonation. L'épitre débute par la note *ut*, sur laquelle on continue sans varier, sauf une légère modification aux signes d'interrogation (1).

---

(1) Le chant de l'épître et celui de l'évangile, que les anciens rits nous indiquent ordinairement sous le nom de leçons de l'ancien et du nouveau testament, datent des premiers temps du christianisme. Ils étaient déjà en usage avant que le chant des psaumes et des cantiques ne fût définitivement réglé. Cependant, leur intonation a éprouvé des variations fréquentes. Elle approchait autrefois plus de la lecture que du chant, ce qui s'observe encore dans l'église de Lyon, où le sous-diacre récite l'épître sans la moindre inflexion de la voix. « Dicitur » lectio, quia non cantatur ut psalmus vel hymnus, sed legitur (Durand). » Le rit romain proprement dit n'est pas fort éloigné de cet antique usage ; car, encore aujourd'hui l'intonation de l'épître et de l'évangile est des plus simples. Néanmoins, quelques anciens ms. nous montrent des variations notables dans quelques églises, notamment pour certaines fêtes. Ainsi, Ducange affirme qu'anciennement il était d'un usage universel dans les Gaules, d'intercaler dans l'épître de la fête de S. Etienne des paraphrases en langue du pays, où la vie et les miracles des saints étaient racontés au peuple. Toutefois nous croyons avec *Le Bœuf*, que ce sommaire historique

EXEMPLE :

Lecti-o libri sa-pi-enti-æ. Be-a-tus vir qui inventus est sine

macula , et qui post aurum non abi-it, nec speravit in pecuni-â

et thesauris. Quis est hic et laudabi-mus eum ? Fecit e-nim

mira-bi-li-a in vita su-a.... et eleëmosynas illi-us enarrabit

omnis ecclesi-a sanctorum.

était chanté avant la célébration des SS. Mystères. Voici, du reste, un *spécimen* d'un épître que Gerbert trouva dans un ms. de la bibliothèque S. *Blaise*. On y voit le texte de l'Epître entre-mêlé de périphrases, à peu-près comme nous l'avons vu dans les *introïts*.

Lec - ti-o actuum Apostolo - rum. Vernante forti-a sanctorum

trophe-a in cœlis re-gi-a. *In di - ebus il-lis* Fa-cta a-scen-

si-onis nova solempni-a. *Ste - phanus plenus grati-a et forti-*

tu - di-ne lu - mi-ne vultus tu-i Do-mine in si-gni - tus

fa-ci-e-bat prodi-gi-a et signa ma-gna in popu-lo, etc.

2. Cette manière de chanter l'épître est la manière romaine. Elle est certainement la plus conforme à l'esprit de l'Eglise, au caractère des paroles et aux anciennes formules et pratiques (1). Cependant, dans presque toutes les églises de France, de Belgique, d'Allemagne et des Pays-Bas, on chante autrement. Il serait long de reproduire toutes les petites variations de ces pays. Chacun doit, au reste, se conformer aux usages de son diocèse. Néanmoins, comme dans notre méthode nous nous adressons spécialement au clergé belge, il sera bon de donner l'intonation de l'épître et de l'évangile telle qu'elle est communément reçue en Belgique.

3. L'intonation qui nous occupe ici se chante ordinairement sur la note *ut*, mais avec les modifications indiquées dans cet

EXEMPLE :

Commencement de l'Intonation. Deux-points.

Lecti-o I-sa-ï-æ prophetæ. In di-ebus il-lis : lo-cutus est

Dominante.

Dominus ad Achaz di-cens : pe-te tibi signum à Domino De-o

Point.

tu-o in pro-fundum infer-ni, si-ve in excel-sum su-prà. etc.

Interrogation.

Numquid parum vobis est molestos esse homi-nibus, quia molesti

Monosyllabe devant un point.

estis et De-o me-o? etc. Qui autem judicat me Dominus est.

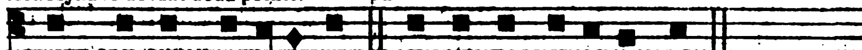
Fin, ou conclusion.

Et tunc laus erit unicuique à De-o (2). Non enim qui se-ipsum

(1) Guidetti *Direct. Chor.* p. 677.

(2) On voit qu'après les repos d'un point, de deux points, et d'une interrogation, l'on reprend *la*, pour monter à *ut*. Cela ne se fait pas lorsqu'après un tel repos le mot suivant commence par une syllabe brève, ou que c'est un monosyllabe. La même chose s'applique au chant de l'évangile. On varie le chant du monosyllabe, selon qu'il est suivi de deux points, ou d'un point seulement.

Monosyllabe devant deux points. ou



commendat pro-batus est : sed. et supporta-te me :

4. Dans quelques diocèses on a encore une variante concern monosyllabe, en chantant :



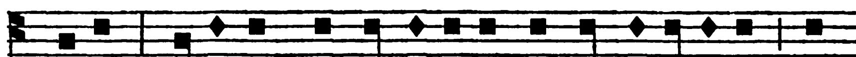
Qui autem judi-cat me Dominus est.

Dans d'autres on emploie cette terminaison seulement pour l'éva

5. Nous sommes loin d'approuver l'intonation précédente de l'é Pour légitimer notre critique nous renvoyons le lecteur aux rema que nous avons faites au sujet de l'intonation des Oraisons. Quan dernière modulation sur le monosyllabe, le demi-ton ou dièse chante ici, est encore un non-sens en plain-chant (1).

6. On se sert quelquefois d'une deuxième intonation, pour les é dans les messes des morts. La différence qu'on y met consiste p palement en ce que, sur la dernière syllabe, devant un point monte seulement jusqu'à *si*. Ensuite, on ne descend pas sur les 1 syllabes, mais on les traite comme un point ordinaire.

EXEMPLE :

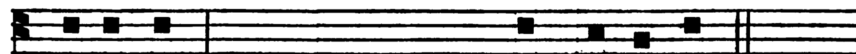


Fratres. No-lumus vos igno-ra-re de dormi-entibus ut 1

(2)



contriste-mi-ni... qui spem non habent. etc. Tunc fiet sermo



scriptus est. *D'autres chantent* : Qui scriptus est.

7. On donne aussi un tableau sur la manière de chanter l'épî l'évangile. Le voici :

---

(1) Voir § II, n.° 5.

(2) Il y a des diocèses où l'on se sert habituellement de cette deuxième intonation, sans distinction d

Deux points. Point d'interrogation.

Sic ca-ni-tur duplex punctum : sic ca-nitur punctum in-ter-ro-ga-

Point. Monosyllabe.

ti-o-nis ? Sic ca - ni-tur punctum. Sic mo-no-sy-la-bum

Terminaison.

ca-nendum est. Sic ca - ni-tur fi - nis.

Remarque. Il faut ici appliquer au point, ce que nous avons enseigné touchant la médiation du troisième, quatrième et septième ton (1).

8. D'après cette pratique, l'évangile se chante comme l'épître, excepté le point, qui descend sur la tierce mineure *la*. Les deux semi-brèves sont encore des notes de remplissage; et, par conséquent, elles constituent une faute.

EXEMPLE :

+ +

Sic ca-ni-tur pun - ctum.

§ VI.

Intonation de l'évangile d'après la méthode romaine.

1. L'intonation de l'évangile se fait sur *ut*, qui descend sur *la* à la fin de chaque période, pour remonter ensuite jusqu'à *ut*. La terminaison se chante par *la* - *ut* de la manière indiquée ci-après. Quant aux interrogations à la fin d'une période, on les chante comme dans l'épître.

EXEMPLE :

Dominus vo-biscum. Et cum spi-ri-tu tu - o. Sequen-ti-a

sancti E-vange-li-i se-cundùm Matthæ-um. ℟. Glori - a ti-bi

---

(1) P. 125 et 128.

Variante,

Domine. Glo-ri-a ti-bi Do-mine (1). In il-lo tempo-re,

di-xit Simon Petrus ad Je-sum: Ecce nos re-liquimus omni-a,

et se-cu-ti sumus te, quid ergo e-rit no-bis?.... Et vi-tam

æ-ter-nam possi-de-bit (2).

---

(1) Le *si* est évidemment une note de passage, qu'on y a arbitrairement introduite.

(2) Quelques ordres monastiques chantaient jadis l'évangile sur un ton très-solennel, lors des grandes fêtes. Nous empruntons à Gerbert une mélodie de cette nature. Il la trouva dans un ms. du XIV siècle. C'est l'évangile de la fête de l'Assomption de la sainte Vierge.

Do-mi-nus vo-bi-scum. Et cum spi-ri-tu

tu-o Sequen-ti-a sa-ncti Evan-ge-lii

se-cun-dùm Lu-cam. Glo-ri-a ti-bi

Do-mi-ne. In il-lo tem-po-re.

Intra-vit Je-sus in quod-dam ca-stel-lum, et

mu-li-er quædam Ma-rtha no-mi-ne ex-ce-

§ V.

Manière de chanter la passion de N. S.

I. Dans l'intonation de la Passion il faut remarquer les trois parties diverses du prêtre, du diacre et du sous-diacre. Le premier représente notre Seigneur; le deuxième l'Evangéliste narrateur, et le troisième les Juifs ou les autres personnages qui interviennent. Les cadences de chacune des trois parties sont partout les mêmes, à la reproduction des mêmes signes de ponctuation, excepté la terminaison de l'évangéliste, qui varie selon qu'après lui le sous-diacre représente la multitude des Juifs, ou un seul personnage (1).

EXEMPLE :

Passi-o Domi-ni nostri Jesu Chri-sti secundùm Matthæ-um.

In illo tempore dixit Je-sus di-scipu-lis su-is : ✠ Sci - tis

Fin.

pit illum in do-mum su-am, etc. Ab e-a.

Il arriva parfois qu'on outrepassa les bornes d'un bon plain-chant en faisant des modulations incompatibles avec la clarté des paroles de l'évangile, de l'épître ou de la préface. Mais l'Eglise eut toujours l'œil ouvert sur ces abus. « Ne melodiæ seu cantilenæ in epistolis, evangeliis et præfationibus, dum cantantur, intellectum » audientium impediant vel perturbent, et propter hoc in mentibus fidelium devotio minuatur, auctoritate » concilii duximus statuendum, ut epistolæ et evangelia et præfationes in missis, exceptis *liber generationis*, *et* » *factum est autem*, et primis evangeliis diaconorum, cum melodiis præter episcopi licentiam nullatenus » decantentur; transgressores autem per septimanam ab officio et beneficio sint suspensi (Conc. Grad. Can. 7. » an 1297.). »

(1) On ne connaît pas l'auteur du chant de la Passion. D'après Baini il a dû être composé par quelque chantre de la chapelle Papale, vu que ce chant y était déjà en usage au milieu du XIII[e] siècle, et peut-être même avant cette époque. Le savant musicien nous apprend qu'il y a eu une modification dans la mélodie de la Passion, à la dite chapelle, par suite d'une publication de Th. L. da Vittoria, en 1585, c'est-à-dire un an avant que Guidetti fit la sienne. Le compositeur espagnol avait mis le chant de la Passion en musique pour quatre et cinq voix d'une manière excellente. Aussi la chapelle du Pape s'empressa-t-elle d'en adopter une partie, à savoir les passages qui dans le texte représentent les Juifs. Vittoria avait harmonisé ces passages avec une force irrésistible de manière à ce qu'ils eussent un caractère de vérité qui était bien propre à émouvoir les cœurs et à faire couler de douces larmes.

quia post bidu-um pascha fi-et : et fi-li-us homi-nis trade-tur ut

cru - ci-fi-ga - tur. *c* Dicebant autem: *s* Non in die

festo, ne fortè tumultus fi-e-ret in po - pu-lo. *c* Vi-dentes

autem disci-pu-li indignati sunt dicentes: *s* Ut quid perdi-ti-o

hæc? po-tu-it e-nim i-stud venumda-ri multo, et da-ri pau-

pe - ribus. *c* Sci-ens autem Jesus ait illis: ✠ Quid

mo-lesti estis huic mu-li - e-ri? opus e-nim bonum o-pera-ta

est in me. Nam semper pauperes habe-tis vobis-cum :

me autem non semper ha - be-tis. Mittens enim hæc unguentum

hoc in corpus me-um, ad se-pe-li-endum me fe-cit. A - men

di-co vo-bis, u-bi-cumque prædi-catum fu-erit hoc evan-ge-li-um

in to-to mundo, di-cetur et quod hæc fe-cit in memo - ri-am

e - jus. c Tunc abi-it unus de du-o-de-cim, qui

diceba-tur Judas Is-ca-ri-o-tes, ad prin-ci-pes sa-cerdotum, et

a-it i - llis: s Quid vultis mihi da-re, et e-go vobis eum

tradam?...c Tunc expu-e-runt in fa-ci-em e jus, et co-laphis e-um

ce-ci - de - runt. A-li-i autem palmas in fa-ci-em e-jus dede-runt

di-centes: s Prophe-tiza nobis Christe, quis est qui te percus-sit?...

c At illi dix-e-runt: s Ba-rabbam...cDi-cunt omnes: s Cru-ci-fi-

ga - tur. c A-it il-lis præ - ses: s Quid e-nim mali

fe-cit?...c Et di-centes: s Vah qui destru-is templum De-i, et in

tri-du-o il-lud re-æ-di-fi-cas: salva temet ipsum: si fi-li-us De-i

es, descende de cru - ce... c Et circa ho-ram nonam clamavit

Jesus vo-ce magnâ di-cens : ✠ E - li, eli lamma

saba - cthani ? c Hoc est : ✠ De - us me-us,

De-us me-us, ut quid de-re-li-qui-sti me?...c Jesus autem i-terum

clamans voce magnâ e-mi-sit spi-ri-tum. Et ecce ve-lum templi

scissum est.... Erat autem ibi Ma-ri-a Magda-lene, et alte-ra

Ma-ri-a sedentes contra sepulchrum.

2. La mélodie précédente de la Passion est en usage dans les églises de Rome depuis le milieu du XIII siècle (Baïni *mem.* II, p. 109.). Elle fut publiée par Guidetti avec l'approbation de Sixte V, l'an 1586 (1).

3. Une autre formule qui est généralement suivie dans les diocèses de Belgique s'apprend plus facilement. La voici :

Passi-o Do-mini nostri Je-su Christi secundùm Mat-thæ-um. Sic

(1) La Passion n'a pas toujours été chantée dans l'Eglise. On la déclamait autrefois à l'instar des leçons, sauf les paroles de N. S. qu'on chantait sur le ton de l'évangile, particulièrement celles-ci : Heli, heli lamma sabacthani. « More autem lectionis passio legatur, exceptâ voce Domini, quæ in aliis dicatur (Joan. Abric. de offic. » p. 59.). Diaconus in alba ante altare legat passionem more lectionis, exceptâ voce Domini, quæ more evangelii » legatur. (Prevot. *in Ord. et off. ms Rotom.*). »

di-a-conus ca-nit du-o puncta : sic coma, sic pun-ctum. Sic

ou

reddit subdi-acono tonum : sic sa-cerdo-ti to-num. Sic sa-cerdoti

tonum. Sic canit *contrà se-pulchrum*. Sic *e-mi-sit spi-ri-tum*.

ou

Sic canit *contrà se-pulchrum*. Sic *emi-sit spi-ri-tum*. Sic sacerdos

canit du-o puncta : sic coma, sic punctum. Sic reddit di-acono

tonum. Sic subdi-a-conus canit du-o puncta : sic coma, sic

punctum. Et i-ta reddit tonum di-a-cono.

§ VI.

Intonation du symbole (1).

1. — Le rit romain ne connaît qu'une seule intonation du *Credo* ; elle est celle-ci :

---

(1) L'usage de chanter à l'église le symbole de Constantinople nous est venu des églises orientales. Il paraît qu'en Espagne on a pris l'initiative dans l'adoption de cette pratique; cela résulte du deuxième canon du Concile de Tolède de l'an 589. « Pro reverentia sanctissimæ fidei, et propter coroborandas hominum invalidas » mentes, consultu piissimi et gloriosissimi domini nostri Reccaredis regis, sancta constituit synodus, ut per » omnes ecclesias Hispaniæ et Galliciæ, secundùm formam orientalium ecclesiarum Concilii Constantinopolitani, » hoc est centum et quinquaginta episcoporum, symbolum fidei recitetur, et priusquam dominica dicatur » oratio, voce clarâ à populo decantetur, quo et fides vera manifestum testimonium habeat, et ad Christi » Corpus et Sanguinem prælibandum pectora populorum fide purificata accedant. »

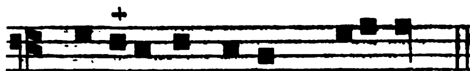
Les églises des Gaules et de l'Allemagne imitèrent cet exemple sous Charlemagne avec l'autorisation du Pape



Credo in unum De - um.

2. — Souvent on intercale ici arbitrairement une note entre *sol* et *mi* sur la syllabe *do*. La gravité de l'intonation ne peut qu'y perdre.

EXEMPLE :



Cre-do in unum De - um.

§ VII.

Intonation de la préface.

1. L'intonation de la préface est encore *solennelle* ou *fériale*. L'une et l'autre sont du deuxième ton.

Intonation solennelle de la préface.



Per omni-a sæ-cula sæcu-lo-rum. A-men. Do-minus vo-

Léon III. Quant à l'église de Rome, on ne saurait préciser avec certitude l'époque ou elle adopta le chant du Symbole. Bernon abbé de Reichnau en Souabe (*C. 2. Lib. de reb. ad miss. pertin.*) nous apprend que les Romains n'ont pas chanté le Symbole avant que l'empereur Henri II eût décidé Benoît VIII à l'adopter. « Usque ad » hæc tempora divæ memoriæ Henrici imperatoris nullo modo cecinêrunt. Sed ab eodem interrogati cur ità » agerent, me coram assistente audivi eos hujusmodi responsum reddere, videlicet quòd romana ecclesia » non fuisset aliquando ulla hereseos fece infecta ; sed secundùm S. Petri doctrinam in soliditate catholicæ » fidei permaneret inconcussa. Et ideò magis hìc necessarium esse illud symbolum sæpius cantando » frequentare, qui aliquando ulla hæresi potuerunt maculari. — At dominus imperator non anteà desiit quàm » omnium consensu id domino Benedicto apostolico persuasit, ut ad publicam missam illud decantarent. » Ceci se passa l'an 1014.

Ce témoignage paraît concluant, d'autant plus que le cardinal Bona (*Rer. litur. L. II, C. VIII.*) affirme que nulle part il n'est fait mention du chant du symbole à Rome avant cette époque. Cependant, des *Ordres* romains de la plus haute antiquité et publiés par Mabillon sont contraires au témoignage de Bernon et à l'opinion de Bona. Mabillon cite entre-autres l'*ordre II* que Onuf. Panvinus prétend être de Gelase et corrigé par S. Grégoire I. Or, dans cet *ordre* il est dit que « post lectum evangelium candelæ in suo loco extinguuntur » et ab episcopo *credo in unum Deum* cantatur etc. » Ce qui d'ailleurs est confirmé par Jean VIII, Leon III, Amalarius et Walef. Strabon. Plusieurs auteurs entraînés par ces grandes autorités ont cru que le Symbole fut suspendu depuis le milieu du IXe jusqu'au commencement du XIe siècle, ce qui n'est guère probable. En effet, comme le remarque avec raison Martene, Bernon ne dit pas que le Symbole ne fut pas récité; mais seulement qu'il ne fut pas chanté. Ensuite, Martene cite les paroles mêmes de Léon III, qui dans une entrevue avec Charlemagne parle formellement dans ce sens : « Quod verò asseritis, ideò vos ita cantare Symbolum, » quoniam aliquos in istis partibus vobis priores audistis decantasse, quid ad nos, qui idipsum non cantamus, » sed legimus. »

Reste la difficulté de concilier avec la déclaration de Léon III, les anciens ms. romains, qui indiquent clairement le chant du Symbole. Nous expliquons cette apparente contradiction en disant avec Martene que le Symbole était bien chanté à la messe pontificale, mais qu'il était lu seulement dans toute autre messe.

bi - scum. Et cum spi-ri-tu tu-o. Su - rsum cor - da. Ha-

be - mus ad Do - mi-num. Gra-ti - as aga - mus Do-mino

De - o nos - tro. Di - gnum et ju - stum est. Ve-rè dignum

et justum est, æquum et salu - ta - re, te qui-dem Domine

omni tem - pore, sed in hac po-tissimùm di-e glo-ri-o-si-us

prædi - ca - re, cùm pascha nostrum immola - tus est Chri-stus.

Ipse e-nim verus est a - gnus, qui a - bstu-lit pec-ca - ta

mun-di. Qui mor-tem nostram mo-ri-endo de - stru - xit, et

vi - tam re-surgendo re - pa-ra-vit. Et i - de-ò cum Ange-lis

et Ar-chan-ge-lis, cum thronis et dominati - o - nibus, cumque

omni mi-li-ti-a cœ-lestis ex - er - citus, hymnum glo-ri-æ tuæ

ca - nimus, si - ne fi - ne di-cen-tes.

2. L'intonation qui précède est conforme à celle que l'abbé Baini a trouvée de la *préface*, du *pater*, de l'*ite missa est* et du *gloria* dans des ms., dont quelques uns sont antérieurs au XI siècle (*Mem. crith.*). On la retrouve aussi, par bonheur dirons-nous, dans nos missels, sauf le commencement d'intonation sur les paroles *habemus ad Dominum*.

Intonation fériale de la préface.

3. L'intonation fériale est pour les fêtes simples, pour les jours fériés et pour les messes des morts.

Per omni-a sæ-cula sæcu-lo-rum. A-men. Do-minus vo-

bi-scum. Et cum spi-ri-tu tu-o. Sursum cor-da. Habemus

ad Domi-num. Gra-ti-as agamus Domi-no De-o nostro.

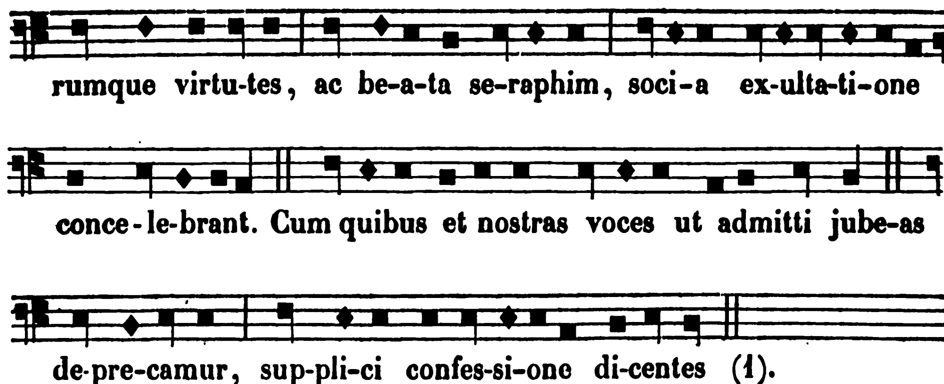
Dignum et ju-stum est. Ve-rè dignum et justum est, æquum et

salu-tare, nos tibi semper et ubique gra-ti-as a-ge-re. Domi-ne

sancte, Pa-ter omni-po-tens, æterne De-us, per Chri-stum Do-

minum nostrum. Per quem ma-jesta-tem tu-am laudant Ange-li,

adorant domi-na-ti-ones, tremunt po-testa-tes. Cœ-li cœ-lo-



§ VIII.

Intonation de l'oraison dominicale.

1. L'intonation du *pater* est du deuxième ton. Elle est aussi *solennelle* ou *fériale*. L'intonation solennelle est pour les fêtes doubles et semi-doubles.

Intonation solennelle du pater.



(1) Le chant de la préface remonte aux premiers temps de l'Eglise. Quoique les préfaces aient varié quant au nombre et aux paroles, elles tendent pourtant toutes et toujours à la même fin, qui est d'offrir à Dieu des actions de grâces spéciales, et de prédisposer les fidèles à l'acte auguste de la Consécration.

Remarquez en outre, qu'anciennement la préface était quelquefois désignée sous le nom de *immolatio*, *contestatio* ou *contestata*. Les Grecs qui n'ont qu'une seule préface l'appellent ευχαριστιαν ou δοξολογιαν.

sancti-fi-ce-tur no-men tu-um. Adve-ni-at regnum tu-um ;

fi-at vo-luntas tu-a, si-cut in cœ-lo et in ter-ra. Panem

nostrum quoti-di-anum da nobis ho-di-è, et di-mitte no-bis

debi-ta nostra, sicut et nos dimit-timus debi-toribus no-stris.

Et ne nos indu-cas in tenta-ti-o-nem. Sed li-be-ra nos à

ou ou

ma-lo. A ma-lo. Sed li-be-ra nos à ma-lo.

Intonation fériale.

1. Cette intonation a lieu dans les fêtes simples et dans les messes des morts.

Per omni-a sæ-cula sæ-culo-rum.... Audemus di-cere : Pa-ter

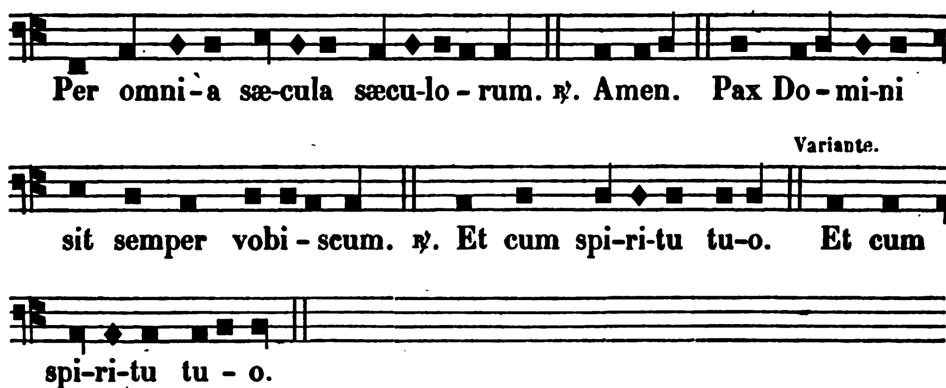
noster qui es in cœ-lis : sancti-fi-cetur nomen tu-um : adve-ni-at

regnum tu-um : fi-at voluntas tu-a si-cut in cœlo et in terra :

Panem nostrum quoti-di-anum da nobis ho-di-è ; et di-mitte



2. Peu après le prêtre chante :



3. On chante presque partout la *préface* et *le pater* en y introduisant un demi-ton chromatique ou un dièse. Cela est contraire aux vrais principes de ce chant. Il faut chanter toutes les notes comme elles se trouvent devant les yeux. Inutile de dire que l'organiste accompagnateur doit nécessairement suivre le même principe.

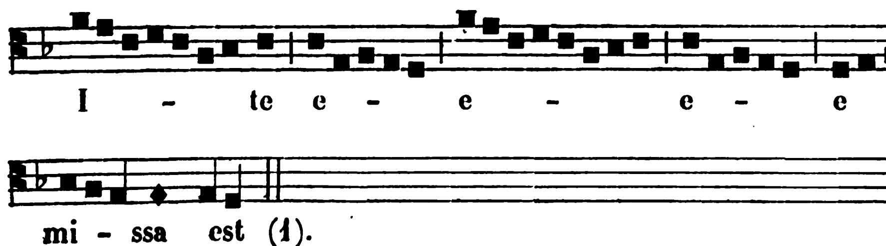
§ IX.

Intonations de l'*Ite missa est* et du *Benedicamus*.

1. On entonne l'*ite missa est* de six manières différentes, selon la diversité des fêtes.

(1) L'usage de chanter à la messe l'oraison dominicale est très-ancien dans l'église ; mais on ne connait pas celui qui en a composé l'intonation.

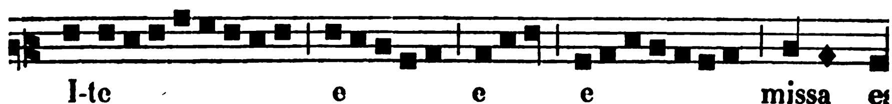
I. Pour les fêtes solennelles de première classe.



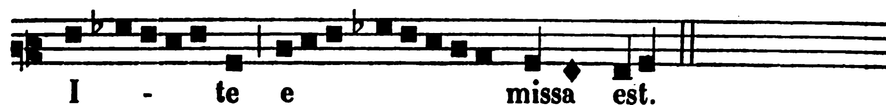
II. Pour les fêtes de la Ste. Vierge, — pour l'octave de la Fête-Die pour celle de la Nativité de N. S.



III. Pour les fêtes des Apôtres, et toutes autres fêtes doubles.



IV. Pour les dimanches, les fêtes semi-doubles, et pendant les oct excepté celles sus-mentionnées.



V. Pour le temps pascal, depuis la messe du samedi-saint jusqu' samedi après Pâques inclusivement.



(1) Que le chantre fasse attention à ce qu'il ne prononce pas, à la fin de cette intonation, *missa jest*, de *missa est*. Remarquez encore que cette intonation n'est guère usitée à Rome.

Ici l'abus a falsifié le commencement d'intonation, en chantant

I-te mis-sa est (1).

VI. Pour les fêtes du rit simple.

I-te mi-ssa est. *ou* I - te mi-ssa est.

2. Il y a trois intonations du *Benedicamus*, à la messe.

I. Pour les dimanches de l'Avent et du Carême.

Bene-di-ca-mus Do - mi-no.

II. Pour les jours fériés, pendant toute l'année.

Bene-di-ca-mus Do-mi-no.

III. Pour les vigiles de la Nativité de N. S. et pour la fête des saints Innocents.

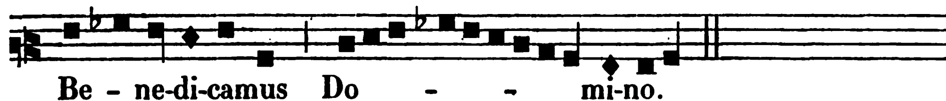
Benedi-ca - mus Do o o - - mino.

3. Dans plusieurs diocèses on chante toujours, sans distinction, l'intonation suivante, qui appartient à l'office des heures canoniques. Il faudrait donc, ce nous semble, la laisser à sa place, et se servir des intonations romaines précédentes (2).

---

(1) On se permet souvent, mais à tort de petites altérations pareilles, parce que cela semble plus agréable à l'oreille. Si l'on était suffisamment instruit, et persuadé de l'importance que l'Eglise a toujours attachée à la conservation la plus intègre de son chant, on n'aurait garde d'y introduire arbitrairement la moindre variation.

(2) Guidetti p. 694.



4. Voici l'intonation du *requiescant in pace*, pour les messes des morts.



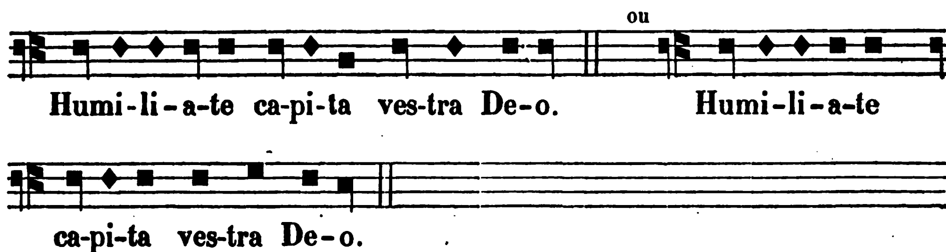
5. Dans quelques églises on a substitué sans règle ni fondement une intonation nouvelle à celle de Rome.



§ X.

Intonations de quelques autres mélodies qui se chantent quelquefois pendant la messe.

1. Les jours fériés du Carême, avant l'oraison *super populum*, le diacre chante *humiliate capita vestra Deo*, sur l'une des deux intonations suivantes

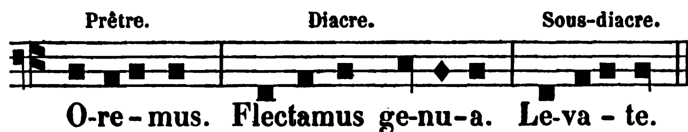


2. L'intonation suivante est doublement mauvaise:



(1) Voir ci-dessus p. 136. n.° 6.

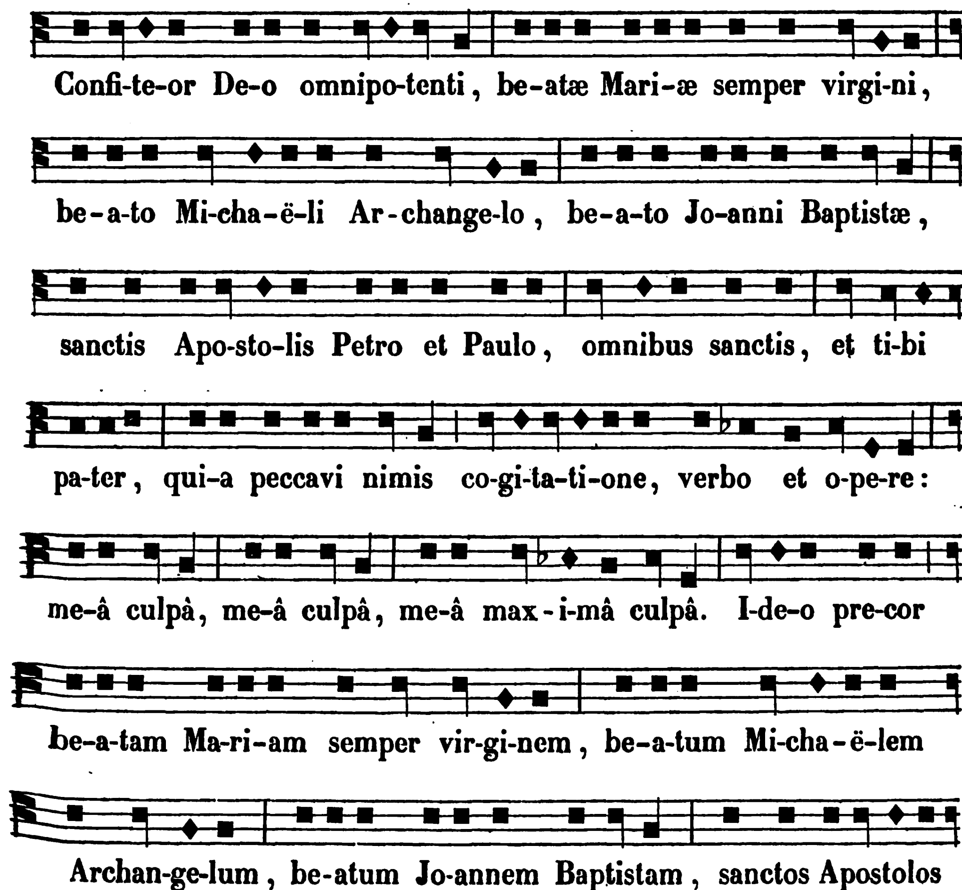
Avant l'oraison qui précède une prophétie à la messe on chante:

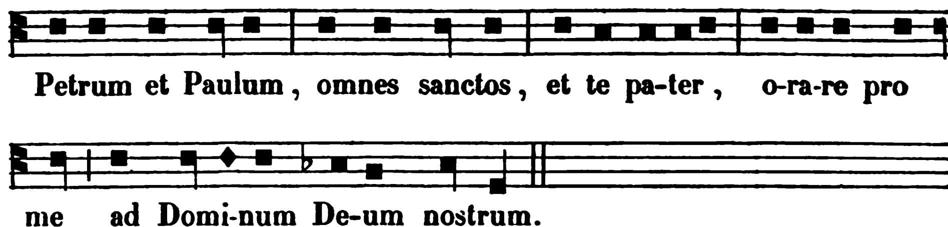


3. Le samedi-saint, le Diacre chante trois fois, en haussant chaque fois la voix, *lumen Christi*. En voici la mélodie :



4. L'intonation de la confession, que le Diacre chante dans les messes pontificales, est du cinquième Ton.





CHAPITRE II.

De l'office divin proprement dit. — Intonations qui y sont relatives.

§ I.

(1) Intonation *Domine labia mea*, et *Deus in adjutorium*.

1. Les intonations de *Domine labia mea*, etc. peuvent être *festivales* ou *fériales*.

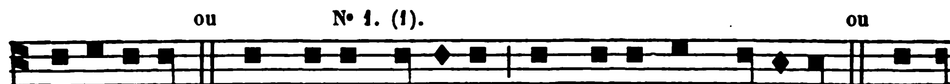
La première se chante avec des pauses, et sur trois notes : *si, ut, ré.* La seconde se fait sans pauses et seulement sur la note *ut,* excepté *alleluja*, comme on peut le voir ci-après.

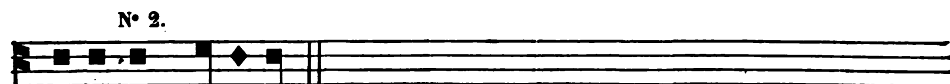
INTONATION FESTIVALE.



(1) Ces intonations simples du *Domine*, etc. avec les réponses respectives du chœur, tant pour les fêtes doubles et solennelles que pour les fêtes simples et les jours fériés, sont exactement conformes aux formules de la tradition romaine la plus ancienne (Baini mem. II. p. 101.).



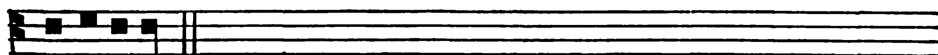




2. L'intonation fériale est pour les jours fériés et pour les fêtes simples,





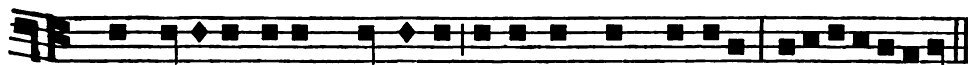


§ II.

Intonations des versets.

1. Après la fin de chaque nocturne des matines, après l'hymne des laudes et des vêpres, et après les répons brefs des petites heures, on chante les versets suivants :

Pour les fêtes doubles et semi-doubles.



(1) Cette première version est la plus ancienne.

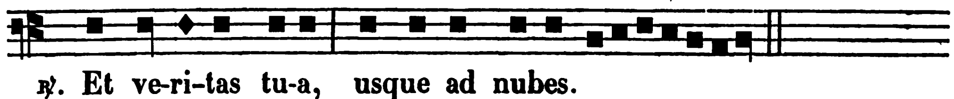


℟. Memo-res e-runt nomi-nis tu-i Domi-ne e.

Pour les fêtes simples et les jours fériés.



℣. Domi-ne in cœ-lo, mi-se-ri-cordi-a tu-a.

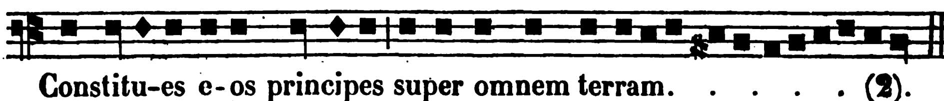


℟. Et ve-ri-tas tu-a, usque ad nubes.

2. Remarquez I. Que le *neume* qui se trouve à la fin de ces versets est le seul que Guidetti laissa dans le chant de l'office. Il l'adopta d'après le conseil de Palestrina (1).

II. Que la différence entre les deux intonations — festivale et fériale — consiste seulement dans la pause qui précède le neume, de manière que là on ne fait pas une pause dans l'intonation fériale.

III. Que dans plusieurs églises on s'écarte des bonnes traditions et des vrais principes, lorsqu'on chante ces versets de la manière que voici :



Constitu-es e-os principes super omnem terram. . . . . (2).

3. Aux commémoraisons dans les Laudes et Vêpres, — *ad preces*, — après l'antienne de la Vierge à la fin de l'office, — avant l'oraison du S. Sacrement, et dans toute autre circonstance semblable, on chante les versets comme ceux qui précèdent, mais sans neume.

EXEMPLES :

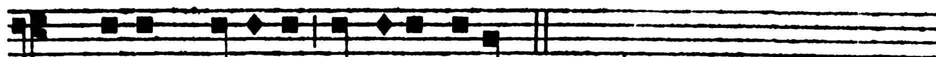


℣. Ama-vit e-um Domi-nus, et orna-vit e-um.

---

(1) Baïni mem. II. p. 102.

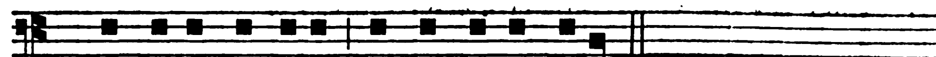
(2) On voit ici une quarte diminuée *fa* — *ut* dièse, chose inconnue dans la tonalité du plain-chant.



℟. Sto-lam glo-ri-æ indu-it e-um.



℣. Di-gnare-me lauda-re te, Vir-go sa-cra-ta.



℟. Da mi-hi vir-tutem contra hostes tu-os.

Au temps pascal.

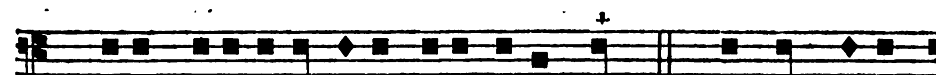


℣. Panem de cœlo præsti-tisti e-is, alle-lu-ja.



℟. Omne de-lectamentum in se habentem, al-le-luja.

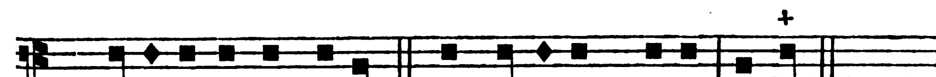
4. Lorsque le verset se termine par un monosyllabe ou sur une syllabe fortement prononcée, on chante :



℣. Fi-at mi-se-ri-cordi-a tu-a su-per nos. ℟. Quem-ad-modum

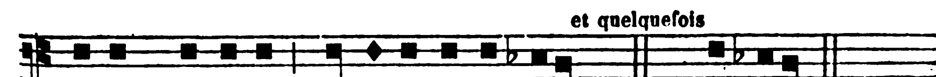


spe-ra-vimus in te.

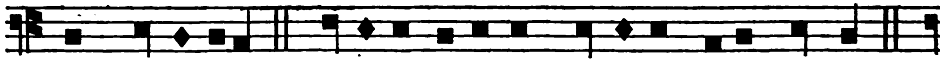


℣. Pro-ce-damus in pace. ℟. In nomine Chris-ti. Amen.

5. Les intonations des versets du n.° 3 ont encore subi une altération fautive dans bien des églises. On chante :



Panem de cœ-lo præ-sti-tis-ti e - is. A-men.

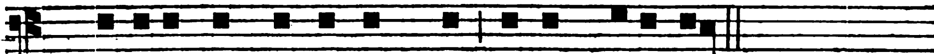


6. Ces conclusions sont fausses, parceque les règles du plain-chant n'admettent point le *bémol* ici (1).

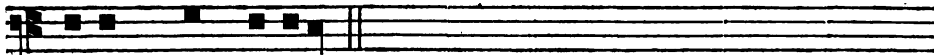
7. Dans l'office des morts et dans ceux de la semaine-sainte, les versets doivent être chantés de la manière suivante.



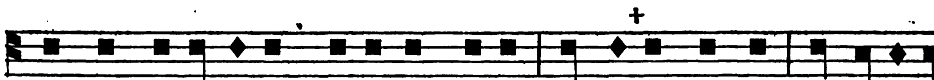






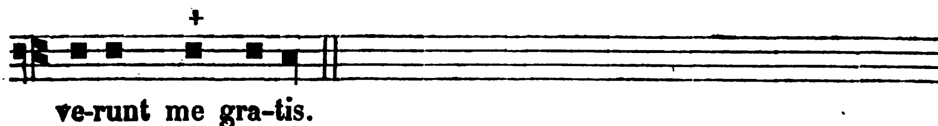


8. Chose rare, on a supprimé ici une note (*sol*) vers la fin de la terminaison. On chante ordinairement, ce que nous ne saurions approuver :





(1) Voir P. I, Ch. II, § IV. item p. 136.

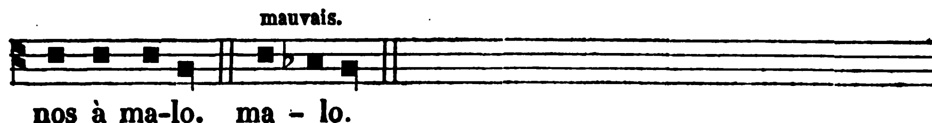


§ III.

Intonation du *Pater* avec l'absolution et la bénédiction, après chaque nocturne.

1. Après les versets de chaque nocturne l'*hebdomadaire* chante *Pater noster*. Il dit la suite de cette prière à voix basse; puis il entonne *et ne nos*, etc.





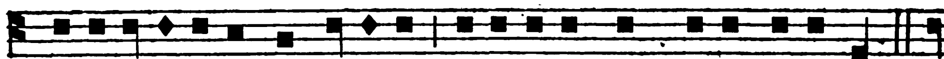
Suit l'absolution.



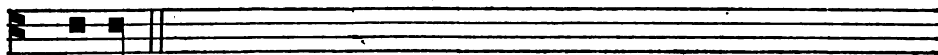
Ensuite le *lecteur* demande la bénédiction en chantant:



Et l'*hebdomadaire* répond :

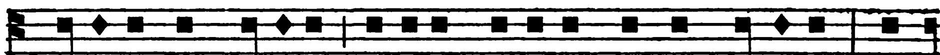


Be-ne-dicti-one per-pe-tu-a be-ne-di-cat nos Pa-ter æ-ternus.

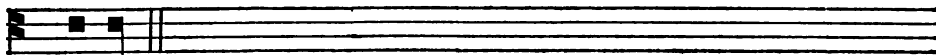


℟. Amen.

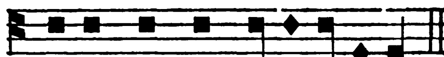
2. Dans les fêtes simples et les féries, l'absolution et la bénédiction se chantent de cette manière :



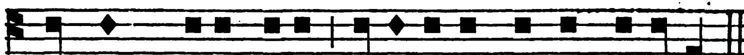
Pre-ci-bus et me-ri-tis be-atæ Ma-ri-æ semper vir-gi-nis, et



omni-um sanctorum, per-ducat nos Dominus ad regna cœ-lorum.



Jube Domne bene-di-ce-re.



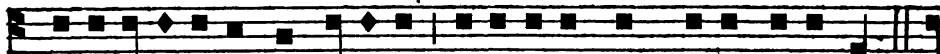
Nos cum prole pi-â be-ne-di-cat Virgo Ma-ri-a.

Et ainsi dans les autres nocturnes.

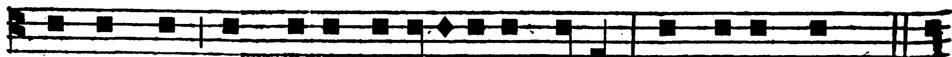
§ IV.

Intonation des leçons et de la prophétie.

1. On chante la leçon sur *ut*, et l'on descend sur *fa* seulement lorsqu'il y a un point.

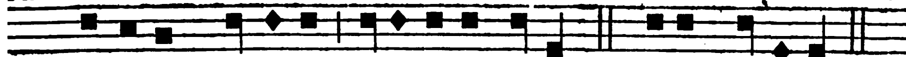


De Actibus Apostolo-rum. Petrus autem et Jo-annes ascendebant



in templum ad ho-ram o-ra-ti-o-nis nonam. Et quidam vir, etc.

Finale.



2. Dans plusieurs diocèses de Belgique l'on a notablement changé ette manière de chanter les leçons. Voici le tableau, d'après lequel on chante ordinairement les leçons et les prophéties.

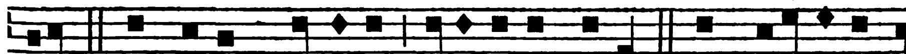
Deux-Points. Point d'interrogation.

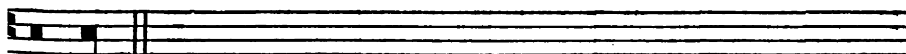


Point.



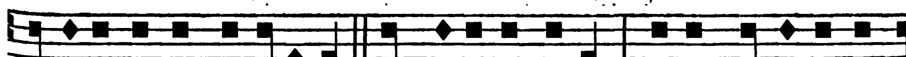
Fin. Dans l'office des morts.



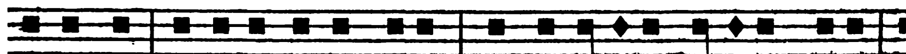


3. L'intonation de la prophétie est semblable à celle des leçons, excepté que la prophétie doit finir sur la note *ut* avec une prolongation de la voix.

EXEMPLE :









4. On doit s'arrêter et faire une inflexion de voix *ut*, *la*, *ut*, sur les monosyllabes, sur les mots hébreux, et sur ceux qui sont fortement prononcés.

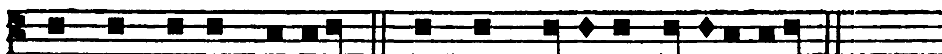
Cette règle s'applique aux leçons comme à la prophétie, excepté la fin de celle-ci, qui est invariable.

EXEMPLE :



5. Aux points d'interrogation l'on baisse la voix sur *si* pour remonter ensuite à *ut*.

EXEMPLES :

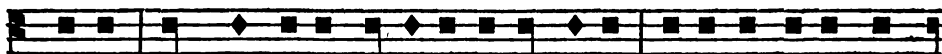


§ V.

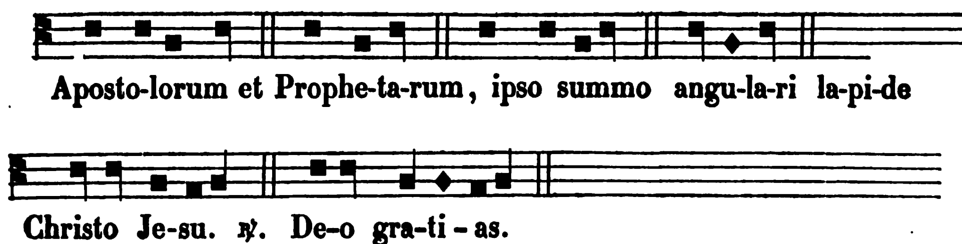
Intonation du capitule.

1. Le capitule s'entonne sur la note *ut*, jusqu'à la dernière parole qui finit sur les notes *ut*, *la*, *sol*, *la*.

EXEMPLE :







2. En Belgique on fait la conclusion de cette manière :



Néanmoins, on a conservé le répons romain *Deo gratias*. La méthode romaine nous semble plus rationelle : on y chante la terminaison du capitule d'une manière analogue à la formule du répons *Deo gratias*.

3. Les points d'interrogation dans le milieu du capitule doivent être rendus comme dans la leçon et la prophétie ; de même les monosyllabes et les paroles avec un accent aigu.

EXEMPLE :



§ VI.

Intonation des oraisons.

1. Les oraisons de l'office ont la même intonation que celles de la messe (1). Cette intonation doit aussi se régler d'après la solennité des fêtes.

2. La troisième intonation, celle pour la messe des morts (2), s'emploie ici pour l'oraison qui vient à la fin du psautier, pour celle des Primes *Dirigere*, pour celle des obsèques et des litanies.

---

(1) Voir Ch. I, § I. n.° 1, et seqq., p. 132.
(2) Ibid. n.° 4, p. 135.

§ VII.

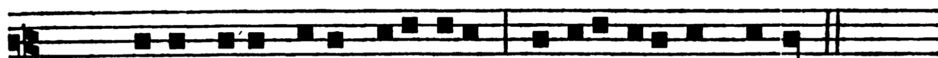
Intonation des répons brefs.

1. Le *répons* est un chant précédé d'une leçon ou d'un capitule. Dans le premier cas il est appelé grand *répons*, et il est divisé en trois parties comme on peut le voir dans l'antiphonaire. Alors la première partie s'appelle proprement répons, et s'étend jusqu'au verset qui devient la deuxième partie. Celui-ci est enfin suivi de la répétition du répons ou d'une partie seulement du répons (1).

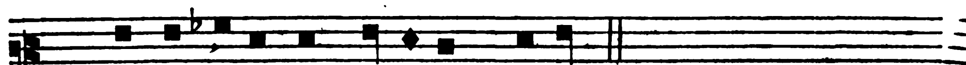
2. Lorsque le répons vient après un capitule, il est appelé *répons bref*. Il sert aux complies et dans les petites heures.

3. Les répons brefs ainsi que les versets des matines et vêpres s'exécutent à Rome par deux chantres, excepté dans les jours fériés ; alors ils sont chantés par une seule voix (2).

Répons brefs.



℟. Christe Fi-li De-i vi - vi. * Mi-se - re - re no-bis.



℣. Qui se - des ad dexte-ram Patris, etc.



℣. Glo-ri-a Pa - tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i. san-cto, etc.

4. La même intonation sert aux répons brefs des autres heures.

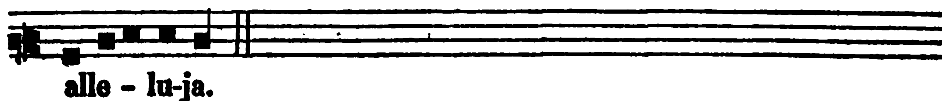
5. Durant le temps pascal on y ajoute *alleluja*, et l'intonation [illegible] modifie, comme dans cet

(1) Remarquez que les répons se terminent par la finale du mode ou ton dans lequel ils sont écrits ; car [illegible] sont, comme tout morceau de plain-chant, d'un des huit tons d'église.

(2) Telle est la pratique constante de la chapelle papale, conformément à sa constitution écrite par Pau[illegible] Ch. 50. (Baïni *mem. II. p.* 102. — Gerbert *script. mus. T. III. p.* 394.).

EXEMPLE :

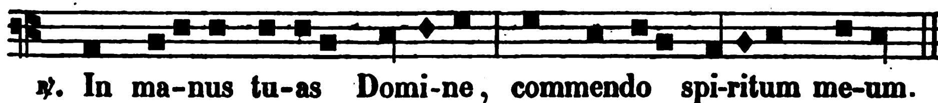


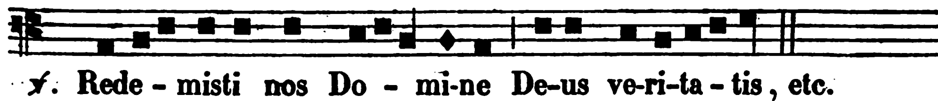


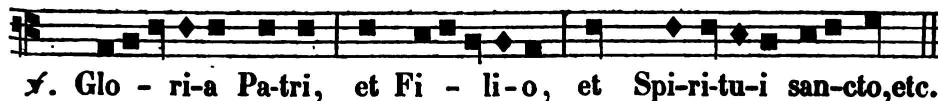


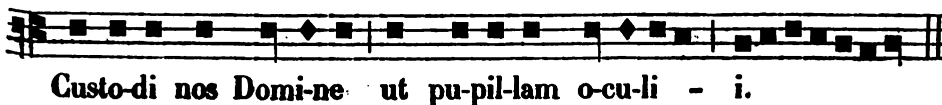


6. Le répons bref des *complies*, pendant le temps pascal, se chante de la même manière. Mais son intonation extrà-pascale est celle-ci :









§ VIII.

Intonations du *Benedicamus*.

1. Les intonations du *Benedicamus* que nous produisons ici s'emploient seulement à la fin des Laudes et des Vêpres.

I. Pour les fêtes solennelles.

Be-ne-dicamus Do - o - o - o-

o - mi-no (1).

II. Pour les fêtes de la Ste. Vierge, et dans les Vêpres de la sixième férie, quand on a eu le capitule du Samedi suivant.

Be - ne-di-camus Do - o - o-mino.

III. Pour les fêtes des Apôtres et celles du rit double.

Benedi-ca - mus Do - o - o- -

mi-no.

IV. Pour les dimanches de l'année, pour les fêtes semi-doubles, et pendant toutes les octaves, excepté celles de la Ste. Vierge.

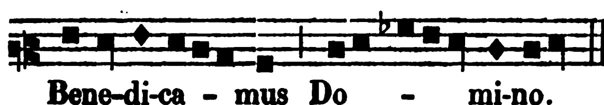
Be - ne-di-camus Do - mi-no.

(1) Voir la note (1) p. 154.

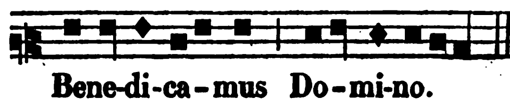
V. Depuis les Vêpres du samedi-saint jusqu'au samedi suivant exclusivement :



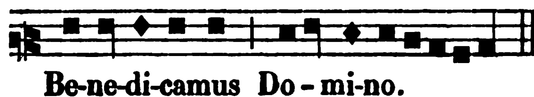
VI. Pour les fêtes simples.



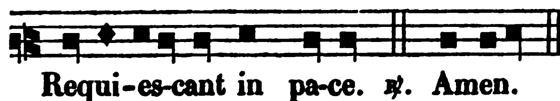
VII. Pour les jours fériés.



2. Après l'oraison des petites heures, et aux Complies on chante l'intonation suivante :



3. Et dans l'office des morts.



4. La réponse *Deo gratias* se chante toujours sur l'intonation du *Benedicamus* qui y est relative.

§ IX.

Intonation de la bénédiction pontificale.



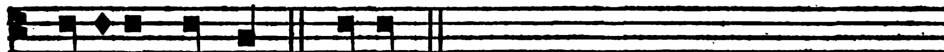
℣. Sit no-men Domi-ni be-ne-dictum.
℟. Ex hoc nunc et usque in sæcu-lum.



℣. Adjuto-ri-um nostrum in nomi-ne Domi-ni.
℟. Qui fe - cit cœ-lum et terram.



Bene-di-cat vos omni-po-tens De-us, Pa-ter et Fi-li-us, et



Spi-ri-tus sanctus. ℟. Amen.

FIN DE L'OFFICE DIVIN.

QUATRIÈME PARTIE.

EXÉCUTION

DU CHANT SACRÉ.



Pour chanter convenablement à l'église, et pour faire ressortir ce que le plain-chant a de beau, d'édifiant et de majestueux, il est nécessaire d'avoir quelques notions des moyens qui mènent à ce noble but. Ces moyens peuvent se réduire à trois points capitaux, savoir : *la voix* — l'*intonation* et la *prononciation*. Nous abordons cette matière par quelques réflexions générales, pour les appliquer ensuite plus en détail au chant ecclésiastique (1).

CHAPITRE I.

Réflexions générales.

§ I.

De la voix.

1. La voix moyenne des hommes qui sont appelés à chanter dans les églises, est la voix de baryton qui, ordinairement, a l'étendue d'une octave et demie.

2. Une bonne voix doit être juste, pure, claire, sonore, plaine, forte, toujours égale, flexible et d'un timbre agréable.

3. On entend assez ce que c'est qu'une voix noble, touchante, énergique, qui parle au cœur, etc. Mais il est plus difficile de trouver

(1) Nous empruntons une grande partie de ce travail à l'excellente méthode de chant de *Hasser*.

les causes de cette propriété d'aller à l'âme qu'ont certaines voix. Quoiqu'il en soit, il est certain qu'un homme qui éprouve un sentiment vrai et profond, et qui l'exprime par son chant, éveille chez ses auditeurs le même sentiment à un degré plus ou moins élevé, suivant que les qualités de son organe secondent plus ou moins ses efforts.

4. Il est rare, ou plutôt il n'arrive jamais que toutes les qualités qui constituent une belle voix soient un pur don de la nature. La plupart d'entr'elles s'acquièrent par l'étude, ou sont développées par le travail.

5. Les défauts les plus ordinaires de la voix sont les suivants : la voix manque de justesse, de pureté ; elle est sourde, voilée, sans force, inégale, dure, peu flexible, paresseuse, désagréable, criarde, glapissante, etc.

§ II.

Education de la voix.

1. L'éducation de la voix, en prenant ce mot dans son acception la plus générale, est la même pour tous les genres de voix. Néanmoins, les différences que la nature a mises entre les voix aigues et les voix graves, entraînent des différences analogues dans le genre d'étude.

2. Afin de tirer tout le fruit possible des exercices de chant, il faut premièrement examiner la voix sous le rapport de ses qualités et de ses défauts. Ceux-ci sont quelquefois difficiles à saisir, et il est toujours plus aisé de cultiver ce qui est bon, que de corriger ce qui est mal.

En second lieu il faut développer l'ouïe musicale, le sentiment et le goût par l'étude de l'intonation, et enfin par la répétition d'une mélodie que l'élève vient d'entendre exécuter.

§ III.

Ouverture de la bouche. — Respiration.

1. En chantant il faut donner à la bouche précisément le même degré d'ouverture que lorsqu'on veut articuler fortement la voyelle *â*, et le conserver autant qu'il est possible, non-seulement sur cette voyelle, mais sur toutes les autres et sur les diphtongues. Autrement la voix devient nasale ou gutturale. Le timbre en est encore altéré, quand on

serre la langue près des dents, quand on la retire au fond de la bouche, comme cela arrive aux commençants, lorsqu'ils doivent chanter des notes qui se succèdent avec rapidité.

Tous ces défauts doivent être évités avec soin; car un timbre pur et net est une des choses les plus essentielles au chant. Le meilleur moyen d'y parvenir, autant que la nature le permet, c'est d'aborder chaque note faiblement, et d'augmenter ensuite par degrés le volume de la voix, sans cependant en venir à crier. Puis, on aborde au contraire la note avec force et on la laisse expirer insensiblement. Enfin, l'on réunit ces deux procédés. De cette manière on affermit et l'on fortifie la voix; on lui fait acquérir plus d'étendue, on apprend à la manier également bien dans tous ses degrés de force et de faiblesse.

2. Pour aspirer la quantité d'air nécessaire à la respiration et à la parole, il suffit d'ouvrir la bouche, et l'air s'y précipite de lui-même. Mais pour le chant on a besoin d'une plus grande quantité d'air qu'on obtient par une aspiration plus active et qui, à l'effort près, qu'on doit dissimuler, est parfaitement analogue à celle par laquelle on soutire, au moyen d'un tuyau, de l'eau contenue dans un vase. L'élève s'exercera donc à respirer de manière à ce qu'on aperçoive tout au plus un léger mouvement des lèvres. Que sa respiration ne soit ni bruyante, ni sifflante, ni suspireuse, ni haletante. Que l'*inspiration* s'exécute aussi promptement et aussi largement qu'il est possible; que l'*expiration* au contraire se fasse avec lenteur et d'une manière égale, sans secousses, comme si l'air s'écoulait de lui-même. On peut faire cet exercice sans chanter, mais il sera plus profitable de le pratiquer en chantant à demi-voix; car en attaquant les sons avec force on s'habituerait à respirer par saccades.

§ IV.

De l'intonation.

1. La première qualité qu'on exige d'une voix, c'est qu'elle soit pure et juste. Celui qui possède cette condition indispensable pourra devenir un chanteur excellent, lors même qu'il ne réunirait les autres qu'à un degré très-inférieur. Sans elle, au contraire, on ne parviendra jamais qu'à chanter médiocrement.

2. La justesse de la voix est un don de la nature, mais elle devient plus riche et plus parfaite par l'exercice. Celui qui, par des causes

naturelles, dont la recherche n'est pas toujours possible, détonne continuellement, et qui ne s'en aperçoit pas, faute d'ouïe musicale, ne saurait espérer de réussir.

3. A part quelques rares circonstances, le manque d'oreille est un défaut de la nature qui consiste moins dans l'imperfection de l'organe extérieur de l'ouïe que dans l'inaptitude de l'imagination, faculté qu'il faut développer chez les commençants. C'est encore à cette inaptitude et au défaut d'habileté à manier l'organe, qu'est due l'incertitude de la voix. L'éducation de l'oreille et du gosier est donc la chose la plus importante pour un chanteur. Quelquefois une manière vicieuse d'ouvrir la bouche ou de respirer, est la seule cause qui fait chanter faux. D'autres fois c'est une timidité assez naturelle chez des commençants, qui les empêche d'attaquer avec hardiesse les intervalles. D'autres fois encore on ne se tient pas dans une position droite, ou l'on ne s'écoute pas, etc.

4. Pour se rendre sûr de l'intonation, il faut s'exercer à demi-voix, dans un mouvement lent. Et pour ne pas contracter l'habitude de chanter lâchement, il est nécessaire de répéter de temps en temps à pleine voix les morceaux qu'on a travaillés.

§ V.

De la prononciation. — De l'expression.

1. C'est la réunion des paroles aux sons musicaux de la voix humaine qui constitue le chant proprement dit. On voit donc combien il est indispensable d'avoir une prononciation claire et nette. Si de plus elle est agréable et belle, l'effet du chant en est singulièrement augmenté.

2. Il ne faut pas confondre la prononciation et l'articulation. On *prononce* bien lorsqu'on donne à chaque lettre, voyelle ou consonne, et à chaque syllabe le son que prescrit l'usage.

On *articule* bien, quand on fait sentir distinctement les syllabes; quand on prononce les consonnes avec la force qu'exigent et le sens des paroles et l'étendue du lieu où l'on chante.

Le meilleur moyen d'apprendre à bien articuler surtout les syllabes finales et les mots polysyllabiques, c'est de dire lentement, à haute voix, en prononçant fortement les consonnes.

3. Le défaut de prononciation le plus familier aux chantres d'église

est l'altération du son des lettres *e* et *i*. On rend ordinairement l'*e* comme le *êta* η des Grecs, tandis qu'on transforme la voyelle *i* en *e*. Ensuite on fait des élisions que ne supporte pas le texte latin.

4. Quant à l'expression, celle-là seule est vraie qui rend le mieux le sentiment qui domine dans les paroles et dans la mélodie.

On peut rendre un morceau de chant *mécaniquement*, si l'on exécute fidèlement ce qui est indiqué par les notes et par les mots écrits sous les portées. Cette partie de l'expression s'apprend par exercice. Mais la *belle* expression, qui suppose toujours l'expression *exacte*, n'est pas susceptible de s'apprendre, elle est fondée sur le bon goût. Celui qui sent bien ce qu'il exprime agit facilement sur ses auditeurs. Cependant, comme dans les chœurs il ne faut pas que chaque chantre exécute suivant sa manière individuelle de sentir, et qu'il est nécessaire que l'ensemble ait une couleur uniforme, il est du devoir de celui qui dirige de déterminer l'expression qui convient au morceau de chant en général, et de faire en sorte que le chœur soit le fidèle interprète des sentiments que les paroles expriment.

CHAPITRE II.

Avis particuliers sur le même sujet.

1. Pour parvenir à une exécution convenable du chant ecclésiastique, le plus important, et ce par quoi il faut commencer, est d'exclure du chœur ou du jubé ceux qui n'ont pas la voix apte à chanter, et ceux qui ne sont pas suffisamment instruits dans les principes du chant. Les uns et les autres ne seraient là que pour mettre obstacle aux effets que l'Eglise se propose d'atteindre par l'exécution du chant.

C'est donc un premier devoir des directeurs ou maîtres de chant d'écarter les personnes qui ne savent pas chanter. Cependant, on est généralement trop négligent par rapport à ce point capital, d'où il résulte nécessairement qu'en attribuant les défauts des chantres au chant même, celui-ci est peu estimé, et qu'on préfère une musique profane assez bien exécutée à un beau chant religieux, mal rendu.

2. Il faut donc aussi dans toute réunion de chantres un maître ou un préfet de chant très-instruit et tout dévoué à la noble mission qui lui est confiée.

Cela suppose évidemment que tous les chantres se conforment en tout point aux instructions du directeur, quant à l'intonation, au

mouvement, en un mot, à tout ce qui a rapport à l'exécution du chant; d'autant plus que le chant religieux n'est pas astreint à une mesure rigoureuse, comme le chant figuré ou musical.

3. L'*intonation* est une des choses les plus essentielles dans l'exécution du plain-chant.

Cette intonation, comme nous l'entendons en ce lieu, consiste à commencer une pièce de chant sur un ton fixe duquel on puisse partir, pour chanter convenablement les notes inférieures et supérieures dont le chant est composé. Ce ton fixe s'appelle dominante, et dominante *commune* lorsqu'on lui fait correspondre toutes les autres dominantes des huit Tons. Mais, afin que cette intonation se fasse régulièrement, il faut avant tout savoir discerner avec précision les Tons authentiques, et les plagaux.

Car, si le chant est dans un Ton plagal, il faut prendre la finale à peu près dans le *medium* de la voix, tandis que, si le chant est dans un Ton authentique, il faut la prendre dans le bas. Si l'on manquait à ce soin il arriverait, ou que les voix seraient forcées, ou qu'on ne les entendrait pas.

Maintenant, le diapason ordinaire des voix d'hommes étant d'une octave et demie, on pourra établir la note *La* comme dominante rendue commune aux dominantes de tous les tons. Ainsi réduites, les dominantes présenteront le tableau suivant :

I Ton. — Dominante propre. + — *La* Domin. commune.

II. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

III. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

IV. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

V. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

VI. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

VII. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

VIII. — Dom. propre devenue + — *La* Domin. commune.

4. On conçoit que si le chant est accompagné, et partant, si l'intonation est établie par l'organiste, le chantre n'a que faire de ces transpositions. Quant à l'organiste, il lui est indispensable de savoir moduler dans tous les tons. Cela supposé, les transpositions dont nous avons parlé, ne sauraient lui causer le moindre embarras. En effet, un coup-d'œil doit lui suffire pour déterminer la dominante qu'il appellera *La* : ensuite il transposera les autres notes en les classifiant suivant la dominante commune qui sert de point de départ.

Cependant, il y a des cas où la dominante n'est pas suffisamment prononcée, et dès lors il n'est pas possible de déterminer le Ton d'après elle (1). Il faut donc un autre moyen pour fixer la dominante commune. Ce moyen consiste à transposer les finales régulières des Tons et à fixer ensuite la dominante *La*.

Dans ces cas la finale du	premier	Ton sera	*Ré*.
————	deuxième	——	*Fa* dièse.
————	troisième	——	*Ut* dièse.
————	quatrième	——	*Mi*.
————	cinquième	——	*Ré*.
————	sixième	——	*Fa*.
————	septième	——	*Ré*.
————	huitième	——	*Mi*.

Les autres notes se régleront d'après la finale ainsi transposée.

5. Un troisième moyen qui peut être utile aux organistes, est de supposer la clef de *fa* empruntée à la musique, *sur* la ligne qui est immédiatement au-dessus de la dominante commune, lorsque celle-ci se trouve placée *sur* une ligne : et la clef de *sol*, sur la ligne qui est immédiatement au-dessous de la dominante commune, ce qui ne se présente que dans le septième Ton.

EXEMPLES :

III Ton. VII Ton.

Di-xit Domi-nus. Di - xit Domi-nus... Ma - gni-fi-cat.

Ma - gni-fi-cat.

(1) Voir ci-dessus P. 1, Ch. II, §. VI, n.° 2, seq.

6. Un quatrième moyen enfin est de savoir trouver dans un morceau suivant une note qui correspond, — quant à l'intonation, — à la note finale qu'on vient de quitter.

Pour bien comprendre ce mécanisme il faut se rappeler que tous les Tons ont certains intervalles dont se composent les formules ordinaires du chant. Ils ont une note qui domine plus que les autres : c'est la *dominante*; ils ont des tierces, des quartes, des quintes et des sixtes. Or, en comparant ces intervalles dans les différents Tons, on arrive facilement, au moyen de la transposition, et souvent sans elle, à une concordance parfaite d'intervalles, ce qui facilite beaucoup l'intonation. Voici du reste un tableau des intervalles correspondants dans tous les Tons, toujours en supposant une dominante commune.

Les huit tons.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	
Dominantes.	la	fa	ut	la	ut	la	ré	ut.	Dans le VI transposé *mi*.
Tierces mineures.	fa *dièse*	ré	la	fa *dièse*	la	fa *dièse*	si	la.	
Quartes.	mi	ut	sol	mi	sol	mi	la	sol.	Dans le VI transposé *si*.
Quintes.	ré	si ♭	fa	ré	fa	ré	sol	fa.	Dans le VI transposé *la*.
Sixtes.	ut	la	mi	ut	mi	ut	fa	mi.	

Cette comparaison d'intervalles a pu donner naissance à une excellente méthode, celle d'indiquer à la fin d'un morceau, au moyen d'un guidon, l'intonation d'un chant qui doit suivre, comme on peut le voir dans quelques éditions récentes du *Vesperale*. Toutefois, il y a un inconvénient : c'est que pour être parfaitement exact, il faut quelquefois multiplier les signes accidentels du *bémol* et du *dièse*, qui sont fort mal reçus dans la notation du chant grégorien.

EXEMPLE :

Antiennes des Vêpres de la fête du S. Sacrement.

I Ton.

Sa - cer-dos in æ-ter - num Chri - stus Do - mi-nus

se-cun - dum ordi-nem Mel-chi - se-dech, pa-nem et

(1) II.

vi-num obtu-lit. Mi-se-rator Do - mi-nus

es-cam de-dit timen - tibus se in me - mo-

III.

ri-am su - o-rum mira - bi - li-um. Ca-li-cem

sa - lu-ta-ris acci - pi - am, et sa-cri-fi-ca-bo

IV.

ho - sti-am laudis. si - cut no-vel-læ o - li-

va-rum eccle - si-æ fi - li-i sint in cir - cu-i-tu

V.

men-sæ Do-mi-ni. Qu-i pa - cem po - nit

fines eccle - si-æ, fru - men-ti a-di-pe sa-

ti-at nos Do-mi-nus.

7. Il y a des cas exceptionnels où l'on ne peut se servir d'une dominante identique, à cause de la surabondance d'un Ton. Alors il incombe à celui qui impose l'intonation de la régler de manière qu'il choisisse

(1) Ce signe (+) indique ici le dièse.

le milieu du diapason d'une telle mélodie, afin qu'on puisse rendre les sons graves aussi bien que les aigus, ce qui en dernier résultat doit toujours être la base des transpositions indiquées.

8. Il est encore une remarque à faire, c'est qu'il convient que tous les chants, ceux du prêtre comme des chantres qui sont au chœur ou au jubé, s'exécutent sur le même degré d'intonation, afin qu'il y ait une uniformité parfaite en ce point. Cela donne un caractère éminemment religieux à l'exécution du chant.

9. Lorsque le préfet ou le directeur de chant remarque qu'on a détonné, il devra le plus tôt qu'il pourra ramener le ton véritable dans lequel on avait commencé, sans troubler le chœur. C'est pourquoi on pourra le plus souvent prendre la première intonation un peu plus haute, afin de laisser quelque latitude aux voix qui ordinairement vont en descendant. Aux offices des morts on entonnera un peu plus bas que dans d'autres circonstances. Cet abaissement du ton donne quelque chose de lugubre.

10. Ce qui contribue puissamment à la majesté et à la beauté du chant, c'est l'exacte union des voix, et leur parfaite simultanéité. Cet ensemble ne peut guère s'obtenir, à moins que les chantres ne s'écoutent, que, sans obstination comme sans caprice, les uns ne se conforment aux autres, et que tous ne soient dociles aux instructions de leur chef.

11. Lorsqu'on chante à double chœur, comme dans les psaumes et les cantiques, on doit attendre la fin du verset avant d'en commencer un autre. De même, toutes les fois qu'il y a une réponse ou une suite quelconque à chanter, il faut que tous commencent en même temps. Si l'un ou l'autre est en retard, le retardataire ne doit plus entonner le commencement du chant, mais il doit reprendre justement à la syllabe et à la note où les autres sont parvenus. Il faut encore remarquer les petits repos à faire, lorsque le verset jusqu'à la médiation est trop long, pour qu'il puisse convenablement être chanté sans pause. C'est alors surtout qu'il faut bien s'entendre, afin que les uns ne reposent pas là où les autres continuent le chant, et *vice-versâ*.

12. Une autre règle capitale est que la gravité du chant mis en rapport avec celle des cérémonies exige un mouvement lent et calme qui soit réglé suivant la solennité des fêtes.

Comme la diversité des offices demande qu'on diversifie le ton, elle exige aussi qu'on chante avec une mesure convenable à chacun. Aux

fêtes du premier ordre, il faut chanter fort lentement; aux fêtes du second ordre, il faut chanter modérément; et aux fêtes qui sont au-dessous, comme semi-doubles, simples, et féries, on chante, comme on dit, rondement; mais toujours sans précipitation (1).

13. Quoique le rythme ait disparu du chant grégorien, on peut néanmoins obtenir une exécution excellente et en quelque sorte plus majestueuse, quand on prête une attention spéciale à la quantité syllabique des paroles et aux notes qui les accompagnent. Quant aux paroles mêmes, il va sans dire que le chant n'étant qu'un moyen pour les rendre plus fortes, elles ne peuvent en aucune manière être subordonnées aux notes de manière à les rendre inintelligibles. C'est donc aussi d'après les paroles que doivent se régler les respirations pour autant que faire se peut. Il faut donc avant tout être fidèle à la ponctuation du texte et ne pas séparer, sans une nécessité absolue, les différentes syllabes du même mot. Ensuite, les repos doivent être faits, autant que possible, sur les notes essentielles des Tons, c'est-à-dire, sur la finale, la tierce, la quinte et principalement sur la dominante. Néanmoins, il y a des passages qui ont trop de notes sur un mot ou même sur une seule syllabe, pour qu'on puisse les chanter sans respirer. Dans ce cas il faut faire le repos entre les deux notes d'une même syllabe, ou entre deux notes qui se trouvent sur le même degré, en remarquant toutefois qu'après chaque respiration il faut reprendre distinctement la voyelle qui a précédé.

EXEMPLE :

Repos. repos. repos. repos.

Ky-ri-e - e e - e - le-ï-son.

Dans tous les cas, il faut ménager la respiration de telle sorte que l'on ne soit pas obligé de respirer au beau milieu d'une syllabe; ce qui, du reste, arrive fréquemment lorsque le chantre pressé n'a pas eu soin de prévoir les endroits où il aurait pu convenablement respirer.

14. Quant à l'émission de la voix, il faut en général qu'elle soit pleine et sonore, sans être nuancée par des *forte, piano, cresc. ou decresc.* comme cela se pratique dans le chant figuré. Cependant la bonne école romaine

(1) Meth. élem. Liège.

observe quelques modifications à cet égard qui sont un reste bien faible de la belle méthode ancienne (1).

Ainsi, il faut qu'aux grandes solennités les voix soient mieux nourries et plus sonores qu'aux jours ordinaires ou fériés. — Les notes semi-brèves sur lesquelles on passe avec quelque rapidité doivent être chantées d'une manière plus douce que les autres. — On chante les semi-tons, les tierces mineures, les quartes, et les sixtes mineures, *debiliter*, comme disent les anciens ; c'est-à-dire languissamment ou faiblement ; — les tierces majeures *potenter*, puissamment, avec force, — les quintes et l'unisson *dulciter*, d'une manière douce et suave. —

La voix doit être en harmonie avec le sujet exprimé par les paroles, afin qu'elle soit triste et plaintive dans la douleur, et joyeuse dans l'allégresse.

Pour que le chant sacré soit vraiment grégorien, on doit l'exécuter à l'unisson des voix, sans que les chantres ou quelques-uns d'entr'eux se permettent de le défigurer par un accompagnement de voix en forme de deuxième ou troisième partie. On sait du reste qu'un accompagnement de l'espèce est nécessairement pitoyable, puisqu'il est fait par des chantres instruits peut-être, mais qui certes ne sont pas initiés aux secrets de l'harmonie. Quelles combinaisons que celles-là !

RÉCAPITULATION ANALYTIQUE DES RÉFLEXIONS PRÉCÉDENTES.

I. Ne doivent pas chanter ceux qui ne savent pas chanter.

II. L'intonation doit être fixe ; elle doit être réglée sur une dominante commune, qui sera *La*, sauf les cas exceptionnels de voix graves, de tons surabondants, mixtes ou commixtes.

III. Toutes les voix doivent être parfaitement unies en ce qui concerne l'intonation, le mouvement, la respiration, la prononciation, etc.

---

(1) L'exécution du chant grégorien, particulièrement des morceaux qui étaient chantés par une seule voix, était anciennement à Rome d'une excellence indicible. On lit dans plusieurs auteurs contemporains, qu'on observait avec soin les nuances de *forte*, *piano*, *cresc.*, *dimin.* *trilles*, *mordants*, etc. De là le plaisir extrême que ces chantres procuraient à leurs auditeurs, comme l'attestent plusieurs saints Pères ; mais de là aussi, d'un autre côté les âcres réprimandes de ces mêmes Pères à l'adresse de ces chantres qui, orgueilleux, de leur belle méthode, chantèrent pour leur propre gloire plutôt que pour la gloire de Dieu. De là encore les sollicitations de Pepin auprès du Souverain Pontife Paul I, afin d'obtenir le chantre romain Siméon qui fut plus tard le maître de chant de l'église de Reims. De là le besoin senti par Charlemagne d'avoir d'Adrien I, Théodore et Benoît, aussi chantres romains qui s'établirent à Metz et à Soissons, et la faculté qu'accorda au grand roi, Leon III, d'envoyer deux chantres français, afin qu'unis à ceux de Rome ils s'initiassent à leur excellente méthode. De là enfin les soins de marquer avec des lettres initiales toutes les nuances qu'on retrouve encore dans quelques anciens ms. Tels étaient *t*, *s*, *c. s*, *p. d*, *e*, *a*, *o*, *r*, etc. qui rappelèrent au chantre les *tremulas vinnulas*, *collisibiles*, *secabiles*, *podatum*, *pinnosam*, *distinum*, *exon*, *encum*, *oricum*, etc. ornements que le Français ne parvinrent jamais à exprimer parfaitement « *naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces potius quàm exprimentes*. (Mon. Engol. in vit. Car. m. ad an. 787. — Baini *mem. II* p 82).

IV. Il faut qu'on chante exactement les notes telles qu'elles sont marquées, sans dénaturer les gammes grégoriennes par des semi-tons chromatiques, excepté le *bémol* accidentel sur *si*, pour éviter la quarte majeure. La même règle défend d'intercaler en chantant des notes de passage ou de remplissage en guise de ports de voix.

V. Le mouvement doit toujours être lent et calme, de sorte qu'il vaut mieux quelquefois ne pas achever tout le morceau que de le précipiter. Néanmoins il faut tenir compte de la solennité des fêtes et des circonstances.

VI. L'émission de la voix doit être pleine et sonore tout en la mettant en rapport avec la nature des solennités et des cérémonies.

VII. Les paroles doivent être distinctement prononcées.

VIII. Les repos et les respirations doivent être, autant que possible, subordonnés au sens des paroles.

IX. Il faut avoir recours à de fréquentes répétitions; sans quoi ces préceptes ne seront jamais exactement observés.

X. On doit chanter non pas pour plaire aux hommes, mais pour plaire à Dieu, en chantant ses louanges et en excitant les fidèles à la piété (1).

---

(1) Les SS. Pères et les conciles ont toujours vivement insisté sur ce point. S. Jerôme expliquant ce passage de l'Apôtre, aux Ephésiens : *vous entretenant de psaumes, d'hymnes et de cantiques spirituels, chantant et psalmodiant du fond de vos cœurs à la gloire du Seigneur*, s'exprime ainsi : « audiant hæc adolescentuli, audiant » hi quibus psallendi in ecclesiâ officium est, Deo, non voce, sed corde cantandum : nec in tragœdorum » modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia theatrales modi audiantur et » cantica; sed in timore, in opere, in scientia scripturarum. Quamvis sit aliquis, ut illi solent appellare » *κακοφωνες*, si opera bona habuerit, dulcis apud Deum cantor est. » S. Nicetius (De bono psal. C. 3.) n'est pas moins explicite, « que le son ou la mélodie, dit-il, soit en harmonie avec la sainteté de la religion. Que » le chant ne soit pas entremêlé de difficultés tragiques, mais qu'il exprime par les voix le sens des » mystères; et que loin d'être théâtral il excite les pécheurs à la componction. La voix de vous tous doit » être consonnante, et les uns ne doivent pas traîner ou baisser la voix, tandis que les autres l'élèvent : mais » que chacun tâche de marier sa voix aux sons du chœur, sans hausser la voix au-dessus des autres, sans » la traîner par une sotte idée d'ostentation, et sans vouloir plaire aux hommes. Car nous devons célébrer » devant Dieu sa sainte gloire, sans désir de plaire aux hommes. »

Et le S. Concile de Constantinople (In Trullo can. 75.) : « Nous voulons que ceux qui viennent chanter » dans les églises ne se servent pas de criailleries confuses, en forçant la nature de leur voix, et » qu'ils n'adoptent pas ce qui est imcompatible avec la sainteté de la maison de Dieu. Mais qu'ils » offrent leurs chants avec beaucoup d'attention et de piété au Seigneur qui est le scrutateur des choses » occultes, afin que, suivant la sentence des saintes écritures, ces chants soient pieux et saints. »

En commentant ce canon, Zonaras montre d'une manière plus explicite les abus qu'il stygmatise. « Quales » sunt infracti illi modorum soni argutæque cantilationes, atque ad scenicos meretricioque ritus nimis » evirata modulatio, quibus præcipuè hoc tempore in templis canentium cura impenditur. » Ne serait-on pas tenté de croire que l'historien grec du XII siècle ait vécu au milieu de nous?

Ecoutons Boèce (L. I. C. I. de mus.), il peint admirablement notre situation actuelle : « amisit musica » gravitatem et virtutis modum ac pœnè in turpitudinem prolapsa, minimum antiquam speciem servat. »

« Les chantres doivent s'appliquer à ne pas vicier la nature du talent qu'ils ont reçu de Dieu; qu'ils » l'embellissent plutôt par l'humilité, la sobriété et par d'autres ornements des saintes vertus; afin que leur » mélodie élève les cœurs du peuple rassemblé à la mémoire et à l'amour des choses célestes, tant par la » sublimité des paroles que par la douceur des sons qui les accompagnent. (Concile d'Aix-la-Chapelle de » l'an 816. ch. 137.). »

APPENDICE I.

CONTENANT QUELQUES CONSEILS TOUCHANT LA COMPOSITION D'UN

PLAIN-CHANT.

INTRODUCTION.

Tout en supposant qu'on soit profondément initié aux principes et aux règles du chant grégorien, il n'est cependant pas facile, comme on pourrait le croire, de composer un bon morceau de chant religieux. C'est que les données d'une telle composition sont peu nombreuses et que les maîtres capables de l'enseigner sont bien rares.

En outre, s'il est vrai, ce que raisonnablement on ne peut pas révoquer en doute, que S. Grégoire fut assisté d'une manière spéciale par l'esprit divin, lorsqu'il se mit à composer les mélodies du chant sacré (1), on pourrait croire avec Jean d'Avella (2) qu'on ne peut pas sans présomption se hasarder dans ce genre de composition. Cependant, il est quelquefois nécessaire d'ajouter de nouvelles mélodies à celles que nous possédons déjà, et il sera toujours permis de suivre sur ce terrain ceux qui nous ont devancés. C'est pourquoi nous avons recueilli quelques règles principales relativement à ce sujet, afin qu'on puisse imiter avec plus ou moins de succès le grand régulateur du chant ecclésiastique, sans avoir la prétention de l'égaler (3).

(1) Voir ci-dessus, p. 101.

(2) Reg. di mus. Tract. IV, c. 78.

(3) Que les musiciens s'opposent à mon assertion et la combattent ; libre à eux de le faire. Je ne crains pas cependant d'affirmer que les anciennes mélodies du chant grégorien sont inimitables. On peut les copier, les adapter, le ciel sait comment, à d'autres paroles ; mais en faire de nouvelles qui soient comparables aux premières, on n'y parviendra jamais. Je ne dirai pas que ces mélodies vierges datent en grande partie des premiers temps du Christianisme et que quelques-unes viennent de la Synagogue, étant nées, qu'on me passe l'expression, lorsque l'art était vivant encore et plein de vigueur. Je ne dirai pas que plusieurs de ces mélodies doivent leur origine à saint Damase, à saint Gelase et, surtout, à S. Grégoire-le-Grand, tous trois illustres pontifes qui furent éclairés d'en haut dans leur travail. Je ne dirai pas que d'autres nous sont venues d'hommes non moins éminents par leur sainteté que par leur savoir, de moines qui brillèrent dans les VIII, IX, X, XI, et XII siècles. Et comment s'y prenaient-ils, lorsqu'ils se mettaient à composer leurs chants ? On ne l'ignore pas. Ils se préparaient et se fortifiaient par la prière et l'abstinence. Je ne dirai pas, ce que nous attestent de nombreux monuments, qu'en abordant ce genre de composition ces grands

CHAPITRE I.

Des effets propres à chaque ton d'église.

1. Le compositeur d'un chant religieux doit avant tout adapter la mélodie à son sujet, de manière qu'elle lui soit inspirée par les paroles, et non pas *vice-versâ* (1). En effet, en cela consiste proprement l'art du compositeur. De même qu'un peintre habile dispose les couleurs et les ombres de manière à représenter son sujet tel qu'il est; ainsi le musicien doit méditer le texte des paroles sacrées, leur caractère quelquefois sévère et triste, d'autrefois joyeux et gai, toujours modeste et saint.

2. Il est donc indispensable que le compositeur entende le latin, la langue sacrée de l'Église, ou qu'il se fasse traduire les paroles suivant leur sens, et mot à mot.

3. Les moyens ultérieurs d'approprier la mélodie aux paroles, se trouvent particulière ment dans les tons d'église qui tous ont un type d'expression admirable, lorsqu'on sait les employer avec discernement et opportunité.

4. Le premier Ton a généralement un caractère vif et enjoué, propre à éveiller les tièdes, à encourager les affligés et à chasser la mélancolie.

EXEMPLES :

Joyeux.

Eu-ge serve bo - ne. Cœ-le-stis urbs Je-ru-sa-lem.

Majestueux.

Mon - tes Gel - boë.

Triste.

Mu - li - e-res se-dentes ad monumen - tum la-

---

hommes se pénétraient de la nature et du caractère des paroles, en les appropriant aux circonstances dans lesquelles ces compositions devaient être chantées. — Je me contenterai de dire ceci : que, de toutes ces précautions réunies, résultait dans le chant grégorien d'autrefois je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression ineffable, un pathétique touchant, une douceur ravissante, toujours fraîche, toujours neuve, toujours pure, toujours aimable; tandis que les mélodies modernes sont lourdes, insignifiantes, discordantes, froides, fastidieuses (*Baïni mem. II, p.* 81. *seqq.*).

(1) *Le parole devono somministrare l'idea della musica*. Don. præst. vet. mus. I p. 124.



En chantant ces mélodies avec cette expression onctueuse qui leur convient, on sentira les effets prodigieux de gravité, de majesté et d'une douce mélancolie qui y transpirent. De pareils exemples se rencontrent surtout dans les antiennes.

5. Le deuxième Ton est de sa nature sombre, sérieux et grave.

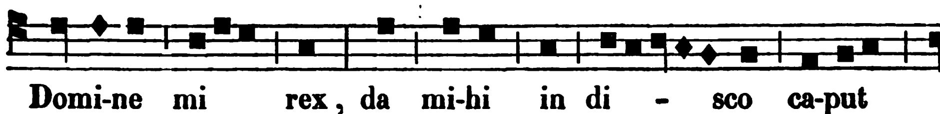
EXEMPLE :

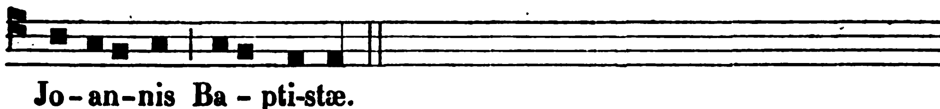


En intercalant ici des demi-tons chromatiques, comme on a souvent le tort de le faire, il n'y a plus cette gravité austère qui est propre au Ton.

6. Le troisième Ton a un caractère âpre, dédaigneux, impétueux.

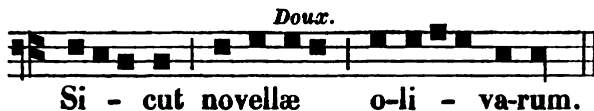
EXEMPLE :



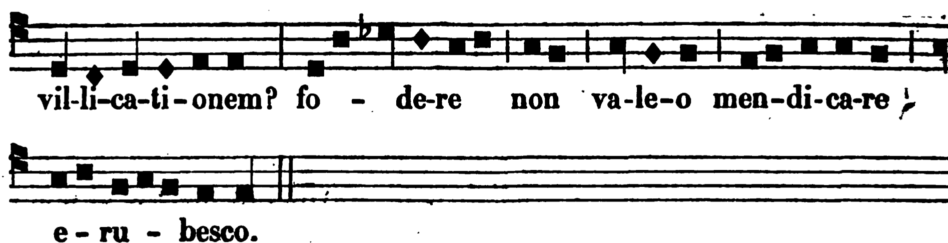


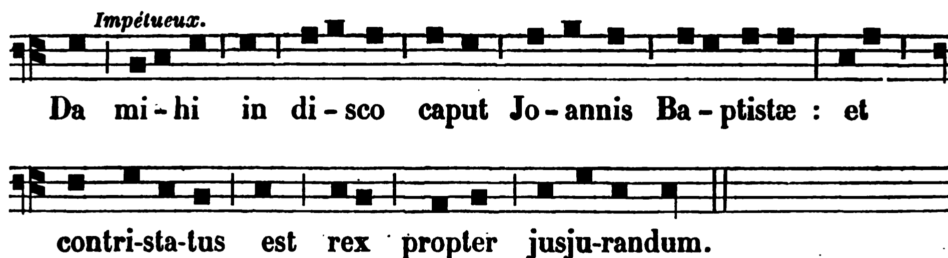
7. Le quatrième Ton est ordinairement plein de douceur — *blandus-hypophrigius.* — Quelquefois il est plaintif et larmoyant : d'autrefois encore, il participe à la véhémence du troisième, dont il est l'adjoint.

EXEMPLE :



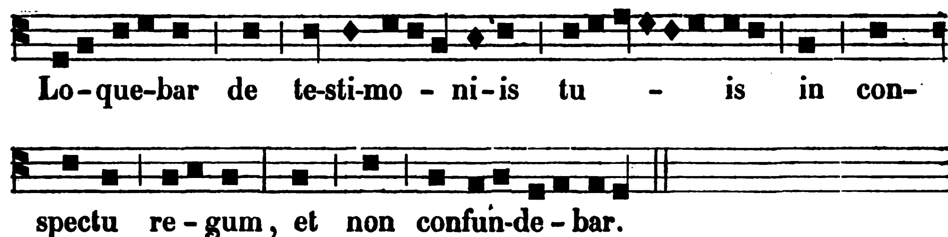






8. Lorsque le cinquième est employé comme de rigueur (1), il est dur et hardi. Il est propre à la mélodie de sujets grandioses, d'idées triomphales, etc.

EXEMPLE :



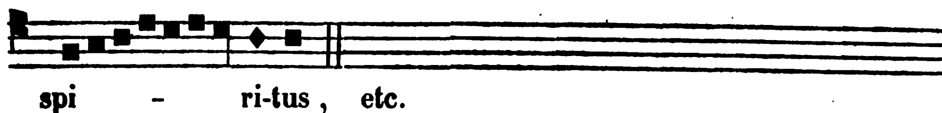
Un autre exemple d'un style élevé est l'antienne *O sacrum convivium*, *Regina cœli*, etc.

9. Le sixième Ton est aimable et excite à une douce piété.

EXEMPLE :



(1) P. I, Ch. II, §. IV, n.° 8.



10. Le septième Ton est particulièrement acerbe et dédaigneux. On l'applique aux paroles rudes et piquantes.

EXEMPLE :



11. Le huitième Ton est délicieux, suave et paisible.

EXEMPLE :



12. Tels sont les modèles d'après lesquels le compositeur doit régler ses mélodies. Cependant, il arrive souvent que le sujet du texte varie, et qu'un même morceau de chant exprime plusieurs sens divers. Dans ce cas on doit choisir le ton le plus convenable au sujet en générai, en rendant autant que possible les diverses significations dans toute leur force. La mixtion des tons est parfois d'une grande utilité aussi, quoique du reste on doive être fort sobre à cet égard. Car, c'est à l'usage trop fréquent des tons mixtes, commixtes, etc. que nous devons attribuer les extravagances et les ténèbres qui obscurcissent une multitude de chants religieux.

CHAPITRE II.

Des cadences propres à chaque Ton.

1. Il faut se rappeler ici les notions des quartes et quintes, comr éléments constitutifs des Tons (1), et les combiner aux détails suivant Ces détails concernent les *cadences* qui entrent dans toute composition plain-chant. Quand nous disons cadences, nous ne voulons pas parl seulement des finales régulières ou irrégulières des Tons. Il s'agit ici clausules ou de terminaisons, au moyen desquelles on distribue u mélodie en plusieurs parties, comme dans un discours, les membres d'u période. En effet, comme un discours ne présente que confusion et chao s'il est prononcé sans distinction de membres, sans repos ni respiratio etc.; de même un chant est inintelligible, à moins qu'il n'ait de temps temps des pauses qui séparent les phrases musicales adaptées au suje Ces séparations, pauses, repos ou terminaisons sont appelées *cadence* du verbe latin *cadere, tomber*, parce qu'on fait tomber sur elles la f d'un membre ou d'une phrase musicale. Elles consistent dans quelqu notes déterminées et renfermées dans les quartes ou quintes d'un To

2. Les cadences d'une mélodie grégorienne sont au nombre de cinq savoir : la cadence *finale*, — *correspondante*, — *du milieu*, — *participan* et celle appelée *concessa* ou *adjointe*.

3. La cadence *finale* termine le chant (2). Elle doit être appliquée à dernière syllabe du dernier mot, quoiqu'elle puisse aussi être employ au commencement et dans le cours des mélodies.

4. La cadence *correspondante, dominante* ou *corale* est celle que no connaissons sous la dénomination de *dominante* du Ton (3). On doit faire un fréquent usage dans la composition, puisqu'elle peut servir distinguer les Tons authentiques et les plagaux.

5. La cadence *du milieu*, dans les Tons authentiques, est celle q tombe sur une note tenant le milieu entre la cadence finale et correspondante. C'est par elle que commence l'intonation des psaumes excepté le V Ton, où la cadence du milieu est *La*, c'est-à-dire u tierce au-dessus de la note fondamentale ou finale du Ton.

---

(1) Par. I, Ch. II.
(2) P. I, Ch. II, §. 3.
(3) P. I, Ch. II, § VI.

Dans les Tons plagaux la cadence du milieu est celle sur laquelle finit quelque autre Ton plagal.

6. La cadence *participante*, dans les authentiques, est celle qui tombe sur une note peu distante de la cadence du milieu — et, dans les plagaux, celle qui finit sur la note servant de cadence correspondante à leurs Tons authentiques relatifs.

7. La *concessa*, ou celle à laquelle on cède une place qu'elle n'a pas le droit d'occuper, tombe sur une note qui sert de cadence à quelqu'autre Ton. Il faut remarquer que chaque Ton peut avoir deux cadences accidentelles ou *concessa*. On en trouve même jusqu'à trois, dans le cinquième Ton.

8. Dans les Tons plagaux, les cadences participantes se placent avant les cadences du milieu.

EXEMPLES :

CADENCES.

I Ton. Finale. Correspondante. Du milieu. Participante. Adjointes.

II Ton. Finale. Correspondante. Participantes. Du milieu. Adjointes.

III Ton. Finale. Correspondante. Du milieu. Participantes. Adjointes.

IV Ton. Finale. Correspondante. Participantes. Du milieu. Adjointes.

V Ton. Finale. Correspondante. Du milieu. Participante. Adjointes.

VI Ton. Finale. Correspondante. Participante. Du milieu. Adjointes.

VII Ton. Finale. Correspondante. Du milieu. Participante. Adjointes.

VIII Ton. Finale. Correspondante. Participante. Du milieu. Adjointes.

9. Il n'est pas nécessaire qu'on introduise toutes ces cadences dans tout morceau de chant ; cela n'est pas même toujours possible à cause du peu d'étendue que peut avoir une mélodie. De même, on n'est pas tenu de les placer dans l'ordre que présente le tableau. On peut aussi répéter la même cadence plusieurs fois, comme nous le trouvons dans beaucoup d'hymnes; entr'autres dans celui-ci : *jam sol recedit igneus*, où dans une seule strophe, trois vers font la même cadence sur *sol* (1).

Néanmoins, il faut nécessairement employer les cadences finales et celles de la dominante. La première se répète souvent, particulièrement dans les quatre Tons plagaux, ainsi qu'on peut le voir dans l'antiphonaire et dans le graduel. L'emploi des autres cadences reste au choix du compositeur éclairé par les réflexions que nous présenterons au chapitre suivant. Disons dès-à-présent que plus on saura varier les cadences et plus on embellira le chant. En voici un exemple dans l'Antienne I aux Vêpres *des confesseurs non pontifes*. Ici chaque membre de la période a sa cadence, laquelle, pour le remarquer en passant, a ordinairement lieu sur les trois dernières notes (2). On verra en outre que des cinq cadences dont cette antienne est composée, la cadence finale seule se répète sur les mots *tradidisti mihi* et sur *superlucratus sum*.

EXEMPLE :

Cad. part. + + + Cad. fin. + + + Cad. adj. + + +

Domine quinque talenta tra-didi-sti mihi. Ec - ce

(1) Hymne des Vêpres de la Ste. Trinité.

(2) Cette remarque devient importante toutes les fois que l'avant-dernière note d'une cadence est semi-brève et prête ainsi à faire une mauvaise intonation d'un demi-ton étranger au genre diatonique, comme cela arrive souvent dans le I, II, IV, VII et VIII ton.

EXEMPLES :

Mauvais.

Bon.

Cad. du milieu. Cad. finale.

a - li-a quin-que su - per - lu - cra-tus sum.

10. Quoiqu'en général les cadences doivent être amenées insensiblement, on peut cependant remarquer que les cadences finales des Tons plagaux ont ordinairement une marche plus précipitée (1).

Nous donnons ici quelques exemples de cadences dans tous les Tons.

Cadences finales.

I Ton.

Correspondantes. Du milieu.

Participantes. Adjointes.

Cadences finales.

II Ton.

Correspondantes. Participantes.

Du milieu. Adjointes.

Cadences finales.

III Ton.

Correspondantes.

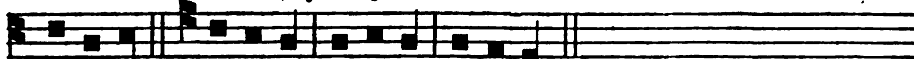
Du milieu. Participantes dans le grave.

(1) Voir ci-dessus p. 88.

Participantes dans l'aigu.



Adjointes.

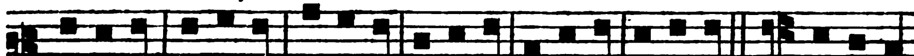


Cadences finales.

IV Ton.



Correspondantes.

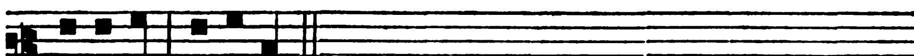


Participantes.



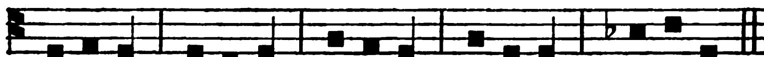
Du milieu. Adjointes.





Cadences finales.

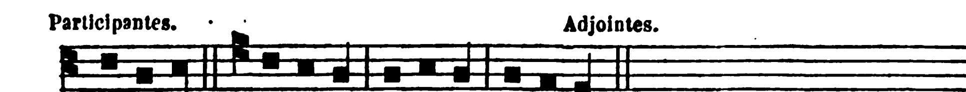
V Ton.

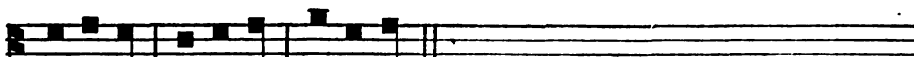


Correspondantes. Du milieu.



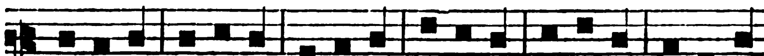
Participantes. Adjointes.





Cadences finales.

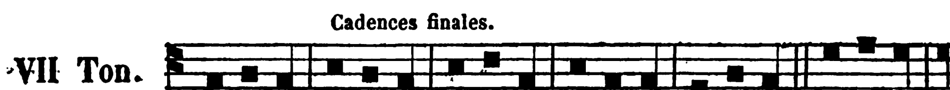
VI Ton.



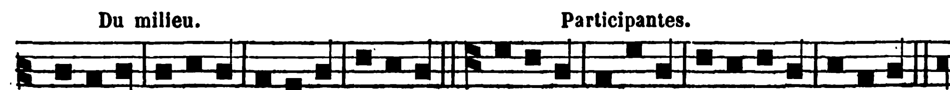
Correspondantes.

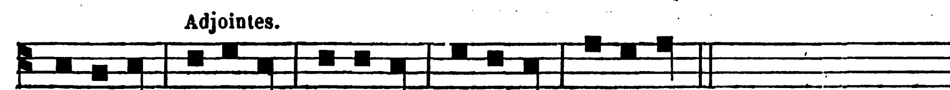


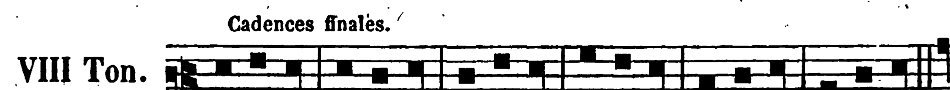


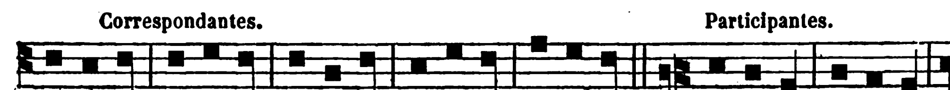




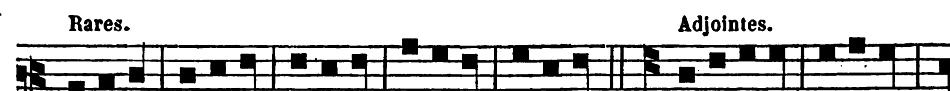














11. Remarquez encore : 1° Qu'après une cadence, la note qui suit immédiatement doit être amenée d'une manière naturelle et presque spontanée, comme dans les formules précédentes. Ensuite, les remplissages et les liaisons entre les cadences doivent se faire aussi insensiblement que possible, surtout dans les passages qui ont une série de notes sur la même syllabe.

2° Il ne faut cependant pas étendre ces passages outre mesure, de sorte qu'en thèse générale, ils puissent être chantés d'une seule haleine.

3° Autant il est quelquefois beau d'appliquer plusieurs notes sur les voyelles *a*, *e*, *o*, autant il est mauvais et d'un effet choquant de les multiplier sur *i* et *u*. C'est pourquoi il ne faut donner à celles-ci que deux ou trois notes tout au plus, suivant la nature de la mélodie et la quantité longue ou brève des syllabes. Car il est encore généralement défendu d'appliquer à une syllabe brève plus d'une note. Il est bien vrai que dans nos livres de chant on rencontre à chaque pas des mélodies faussées sous ce rapport; mais il faudrait les corriger en retranchant les notes superflues des voyelles brèves, pour les ajouter aux voyelles longues.

CHAPITRE III.

Notes initiales des Tons (1).

1. Quoique le compositeur soit libre dans le choix des notes par lesquelles il peut commencer une mélodie ; il ne l'est pourtant pas au point qu'il puisse se passer de toute règle à cet égard. Il doit donc commencer par une note de l'échelle diatonique propre au Ton qu'il aura choisi. Mais cela ne suffit point ; car chaque Ton a des notes essentielles qui lui servent de commencement. Pourquoi? Premièrement parce qu'une mélodie de plain-chant doit commencer par une note consonnante avec la note finale ou fondamentale, et avec la dominante. Telles sont la tierce, la quinte et la sixte suivant la nature des Tons. — En second lieu parce qu'il y a un certain rapport entre le commencement d'une antienne, par exemple, et la conclusion d'un psaume à chanter après-elle (2). Il est donc nécessaire de déterminer les notes initiales propres à chaque Ton.

Le I Ton peut commencer par *ut*, — au-dessous de la finale — par *ré*, *fa*, *sol* ou *la*.

II. Par *la* et *ut* — au-dessous de la finale — par *ré*, rarement par *mi* ; le plus souvent par *fa*.

III. Par *mi*, rarement par *fa* (3), par *sol* et par *ut* le plus souvent.

---

(1) Voir ci-dessus p. 109. seqq.

(2) Voir ci-dessus p. 103 et 109.

(3) On peut néanmoins voir un exemple dans l'introït *cognovi*, des communs, *nec virg. nec mart.*

IV. Par *ut* et *ré* — au-dessous de la finale — par *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Les deux dernières sont rares.

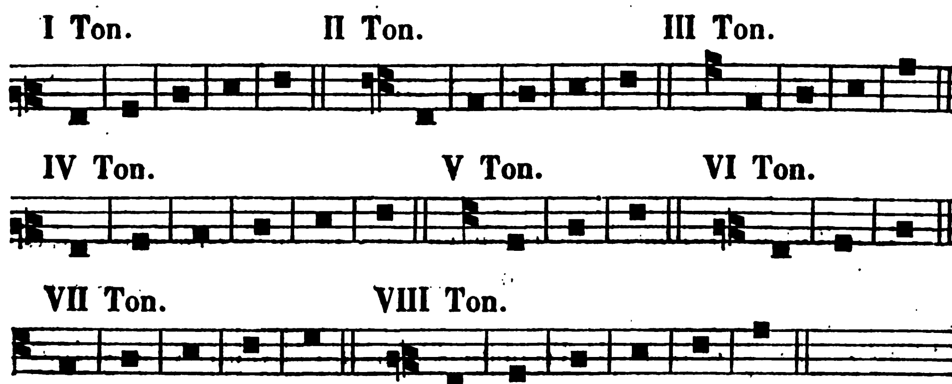
V. Par *fa*, *la*, *ut*.

VI. Par *ut*, *ré* — au-dessous de la finale — et par *fa*. Les deux premières sont peu usitées.

VII. Par *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*. *La* ne se rencontre pas souvent (1).

VIII. Par *ut*, *ré*, *fa* — au-dessous de la finale, et par *sol*, *la*, *ut*. Les initiales les plus usitées sont *sol* et *ut* — celle-ci au-dessus de la finale.

Notes initiales des Tons.



2. La transposition des Tons est quelquefois nécessaire. Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons exposé concernant cette matière au paragraphe VII de la première partie de la méthode, p. 89. Il pourra y trouver amplement de quoi se guider ici.

CHAPITRE IV.

De l'emploi des différentes espèces de Tons.

1. Le compositeur choisira l'espèce de Ton dans lequel il voudra définitivement établir la mélodie du chant, c'est-à-dire, un Ton parfait ou imparfait, surabondant, mixte, etc. A cette fin il faut qu'il médite la nature de son sujet. Si les paroles sont peu nombreuses, il choisira un Ton imparfait, tout en lui donnant ses propriétés principales ainsi que

(1) Voyez l'antienne des premiers vêpres de la Nativité de S. Jean Bapt. *Ipse præibit.*

les cadences. Si au contraire le texte abonde de sentiments et de paroles, il lui appliquera un Ton parfait, voire même surabondant, s'il le juge à propos.

2. Ce qui doit particulièrement déterminer son choix, c'est la différence notable qui existe entre les *antiennes*, les *répons*, les *kyrie*, les *alleluja*, les *graduels*, *traits*, *versets*, *offertoires*, *communions*, *sequences*, *hymnes*, etc. (1).

Ainsi, les *antiennes* demandent des notes pour ainsi dire mesurées sur la quantité des syllabes. Leurs formules ne doivent pas outrepasser quatre notes, particulièrement dans les antiennes *ad magnificat.*

Les *répons* peuvent avoir plus d'extension, surtout pour les paroles expressives et significatives qui s'y rencontrent fréquemment.

Les *introïts* sont restreints quant aux notes, mais ils sont ordinairement dans un Ton parfait. On évite surtout de longs passages sur une même voyelle.

L'étendue du *kyrie* doit se régler d'après la solennité des fêtes.

Les mélodies de l'*alleluja* sont plus longues, parce que l'*alleluja* est un cri de joie et d'allégresse qui porte l'âme vers les joies durables d'une autre vie.

Les *graduels* sont pour la plupart écrits dans un Ton parfait, surabondant ou mixte. Ils représentent les plaintes d'un cœur contrit et humilié, où l'espérance vit encore cependant.

Dans les *offertoires* et les *communions* on trouve diverses espèces de Tons. Cependant les Tons imparfaits y dominent le plus, sauf le cas de paroles mémorables. Nous en trouvons un bel exemple dans la communion *fidelis servus*, où la mélodie s'étend jusqu'à la quarte imparfaite (2) du septième Ton sur *tritici*, afin d'exprimer l'abondance des mérites du Saint, en les comparant au petit grain qu'il sema.

Les *gloria* et *credo* exigent peu de notes sur les voyelles et ne souffrent pas des passages sur une *seule* voyelle. Ils conservent ordinairement un même Ton. Leurs cadences finales et correspondantes aiment à se répéter, et ils préfèrent un Ton parfait ou surabondant.

---

(1) Francon (L. I, C. 8.) remarque « sanctum Gregorium in nocturnis responsoriis vehementer et dissolutè » somnolentes ad vigilandum hortari : in antiphonis plane atque suaviter sonare : in introitibus quasi voce » præconis ad divinum officium evocare : in alleluja et versibus divino jubilo dulciter gaudere : in tractibus » et gradualibus protensè atque humiliter procedere : in offertoriis et communionibus quamdam servare » mediocritatem. »

(2) Voir le V Ch.

Les *hymnes* ont ordinairement peu de développement; c'est pourquoi on les écrit de préférence dans un Ton imparfait avec une cadence dans chaque vers.

3. Dans tous les cas — nous le répétons, le compositeur doit tâcher de combiner les notes de manière qu'elles expriment la signification des paroles. C'est là le point culminant qui est rarement atteint par les modernes.

Il faut donc étudier le caractère de chaque Ton et la nature et l'ensemble des idées qu'expriment les paroles. C'est ainsi que les *répons* doivent éveiller les indolents et les porter aux louanges du Seigneur.

Les *antiennes* par leur caractère doux et élevé attirent suavement les néophites, afin qu'ils marchent courageusement dans le chemin de la pénitence. Les *introïts* annoncent la grâce promise à ceux qui avancent dans la voie de la perfection, tout en les excitant au service de Dieu. Les *graduels* qui, pour la plupart, sont mixtes de Tons authentiques et plagaux, expriment l'humilite par des sons graves, tandis qu'ils s'élèvent vers les sons aigus de l'authentique, pour montrer la récompense éternelle qui couronnera les travaux et les humiliations. Les *Traits* appellent aussi à la pénitence. — Les *alleluja* raniment la joie, et les *offertoires* et *communions* exhortent à l'exercice des bonnes œuvres et à la persévérance.

CHAPITRE V.

Parties intégrantes des Tons.

1. La formation des huit tons d'église n'est autre chose que la combinaison d'une quinte et quarte dans les authentiques, et d'une quarte et quinte dans les plagaux (1). Or, il arrive que ces quartes et quintes, qui sont nécessaires à la formation des Tons, ne sont qu'effleurées, de sorte qu'en les considérant isolément elles ne sont en réalité que des tierces ou des quartes. Néanmoins, il faut que le compositeur les rapporte aux Tons qu'elles sont destinées à parfaire, en les envisageant comme des quartes et quintes, mais imparfaites. Les exemples qui vont être présentés à ce sujet seront d'une grande utilité au jeune compositeur, surtout lorsqu'il les comparera avec ceux du Chap. II, n. 10, p. 195.

(1) Part. I, Ch. II, § 2.

EXEMPLES DE QUARTES ET QUINTES IMPARFAITES.

I Ton.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

II Ton.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite. Quarte imparfaite.

Quarte parfaite.

III Ton.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite. Quarte imparfaite.

Quarte parfaite.

IV Ton.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite. Quarte imparfaite.

Quarte parfaite.

V Ton.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite. Quarte imparfaite.

Quarte parfaite.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite.

VI Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite.

VII Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Quinte imparfaite. Quinte parfaite.

VIII Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Ce qui en dernière analyse nous présente le tableau suivant :

Quintes parfaites.

I Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Quintes parfaites.

II Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Quintes parfaites.

III Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

Quintes parfaites.

IV Ton.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

V Ton.

Quintes parfaites.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

VI Ton.

Quintes parfaites.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

VII Ton.

Quintes parfaites.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

VIII Ton.

Quintes parfaites.

Quarte imparfaite. Quarte parfaite.

2. On voit que tout ce mécanisme repose sur les notions des Tons par quartes et quintes. C'est pourquoi nous avons toujours tant insisté sur ce point.

3. Nous finissons par une mélodie qui comprend tous les Tons réguliers avec leurs propriétés principales.

I. II.

Can - ta - te Do - mi-no et be-ne-di - ci-te

III. IV. V.

no - mi-ni e - jus. Psa - lmum di-ci-te no - mi-ni

VI. VII.

e - jus. Canta - te et ex - u - lta - te et

VIII.

psa - lli-te. Psa - lli-te re-gi nos-tro psa - lli-te

sa - pi - enter.

APPENDICE II.

AVIS AUX ORGANISTES.

Le chant d'église étant ordinairement accompagné du jeu de l'orgue, il est évident que son exécution bonne ou mauvaise dépend en grande partie de l'organiste accompagnateur.

Notre intention n'est aucunement d'écrire ici une méthode pour les organistes; nous voulons seulement leur donner quelques avis concernant le jeu de l'orgue en général et l'accompagnement du chant grégorien en particulier. Nous y ajouterons quelques exemples, afin que nous soyons mieux compris.

Un fait admis par tous (et qui pourrait en nier l'évidence?) c'est que, dans la plus grande partie de nos églises, le jeu des organistes laisse beaucoup à désirer. Que si nous nous mettions à la recherche des causes qui ont amené la décadence toujours croissante dans cette partie de l'art, nous ne tarderions pas à en découvrir trois principales. La première cause remonte aux dernières années du XVI siècle et au commencement du XVII; elle est fille du progrès. Lorsqu'on a commencé à accompagner le chant par les instruments multiformes, qui ont fait irruption sur les jubés, il en est résulté, ce qui devait nécessairement arriver, que la science de l'organiste est allée en déclinant, et que la nouveauté attrayante des instruments de musique a offusqué les talents de l'organiste, qui n'avait plus guère l'espoir de briller dans sa carrière. Aussi croyons-nous que depuis cette époque, les organistes habiles, sauf quelques rares exceptions, se sont tous refugiés dans les églises où les instruments n'étaient guère ou très-rarement admis. De là la supériorité incontestée des organistes allemands sur ceux d'autres pays. Comparez plutôt les organistes français, italiens ou belges avec ceux de l'Allemagne, et vous serez forcé, bon gré mal gré, de vous déclarer en faveur des derniers. Et s'il fallait en venir aux noms propres, qu'on me cite par exemple, en France ou en Belgique, des Hasse, des Rochlitz, des Zachau, des Reinken, des Eberlin, des Rinck, des Albrechberger, des Weber, des Mozart, des Handel, des Hummel, des Beethoven, des

Bach.... La Hollande même, où certes l'art musical n'a pas fait tant de progrès qu'en Belgique, est, pour ce qui concerne les organistes, bien supérieure à notre pays. D'où nous concluons que l'usage trop fréquent de la musique dans nos églises a porté un coup sensible aux talents des organistes.

Les deux autres causes que nous avons à signaler, sont corrélatives à la première et elles en découlent nécessairement. —Avec les bons organistes anciens ont disparu les institutions classiques où l'on formait des élèves. Il n'est pas possible que les organistes surgissent d'eux-mêmes. Il faut qu'ils soient habilement dirigés dans leurs études, et puissent profiter de bons exemples pratiques. Il y a, nous l'avouons et nous désirons qu'on le remarque, de grands obstacles à la renaissance de l'art des organistes. Ces obstacles (troisième cause) nous les trouvons dans le peu d'encouragement donné à ceux qui, par des travaux rapides et spéciaux, aspirent à se distinguer. Pour avoir une idée de cet obstacle, il suffira de constater que le traitement ordinaire d'un organiste est si faible qu'il ne suffit pas pour le soutenir, et que l'organiste ne peut considérer sa charge que comme un emploi accessoire, qui n'exige de lui ni études profondes, ni un grand dévouement. Dès-lors on conçoit sans peine que dans un temps où la carrière des arts ouvre presque toujours la voie à la fortune, on ne s'adonne pas volontiers à des travaux immenses qui ne conduisent à aucun résultat financier. Aussi, la plupart des orgues d'église, même dans les cathédrales et collégiales, et en général dans presque toutes les villes, sont abandonnées à des pianistes qui n'ont fait aucune étude de la composition, étude indispensable à l'organiste qui veut se mettre à la hauteur de sa mission. En effet, à quoi l'art de l'organiste se reduit-il relativement aux fonctions qu'il doit remplir? Il doit, pensons-nous, accompagner et improviser. Il doit en premier lieu accompagner le plain-chant; et comment s'y prendra-t-il ? Lui suffira-t-il peut-être de connaître les tons majeurs ou mineurs auxquels se rapportent plus ou moins les modes caractéristiques du chant grégorien? Se contentera-t-il de faire quelques combinaisons de notes prises au hasard, qu'il décorera ensuite du beau nom d'accords, sans avoir la moindre idée de l'harmonie ou de ses règles? Lui sera-t-il libre d'agglomérer sur une note de chant une multitude de passages en forme de roulades, de manière à improviser des variations infinies, sur la mélodie du chant qui semble lui servir de thème? Peut-il ne faire aucun cas de la pédale, dont l'usage bien réglé ajoute tant de force et de

beauté à l'accompagnement?... Si nous consultions la pratique journalière et commune de la plupart des organistes, nous serions malheureusement portés à croire que pareilles questions doivent être résolues affirmativement. Mais si, au contraire, nous consultons les données de la science, voici ce que nous croyons devoir tenir pour certain.

Le plain-chant étant un chant religieux et par sa nature même monotone et grave, demande avant tout un accompagnement analogue à sa constitution éminemment simple. Comme le chantre, en respectant l'œuvre de l'antiquité chrétienne, est tenu de rendre les notes du chant avec la plus grande simplicité, sans y rien ajouter, et sans vouloir l'embellir par des ornements usités dans la musique moderne; de même l'organiste ne peut se servir que d'accords simples et plaqués, tout en renonçant au facile, mais bien misérable mérite de briller par des traits propres au piano, qui dénaturent le texte du chant, embrouillent les chantres et détournent les fidèles d'un recueillement pieux, et qui détruisent ainsi la fin que l'église s'est proposée en adoptant l'emploi de l'orgue dans les cérémonies du culte. En effet, il n'est pas permis, comme le remarque, avec plusieurs autres, le savant et pieux cardinal Bona (Div. psalm. C. XVII. § II, n° 5.), il n'est pas permis de faire servir au plaisir et à la satisfaction sensuelle des auditeurs, ce que les saints Pères ont admis pour l'édification du peuple de Dieu. Donc, poursuit-il, il faut que le son de l'orgue soit si grave et si modéré qu'au lieu d'attirer vers lui seul l'attention des fidèles, il laisse la portion principale au sens des paroles chantées; car c'est seulement pour qu'elles pénètrent mieux dans les cœurs, qu'elles sont chantées et accompagnées.

Ce premier principe vraiment fondamental, mis en rapport avec la nature du chant grégorien, est le point de départ et l'essence, si nous osons nous exprimer ainsi, d'un bon accompagnement. En effet, ce chant est essentiellement consonnant et unissonique; il faut donc qu'il soit accompagné par des accords consonnants et autant que possible unissoniques, c'est-à-dire, qu'on ne doit employer qu'avec sobriété les modulations, et ne se servir que de celles qui sont indispensables à la nature du chant et à l'enchaînement des accords. Arrivons maintenant à l'application de ces préceptes. Que faut-il pour les mettre en pratique?

N'est-il pas d'abord évident qu'il faut être initié aux secrets du contrepoint, pour trouver des basses applicables à la mélodie du chant? N'est-il pas certain encore que cela seul ne suffit pas; qu'il faut aussi savoir

revêtir les notes de chant et de basse de parties intermédiaires, pour en former un tout, c'est-à-dire des accords? Et comment tout cela se fera-t-il à moins que l'organiste ne soit suffisamment instruit dans les deux branches de l'art qui doivent se prêter un mutuel appui? L'organiste, nous le disons hautement, doit sous un certain rapport posséder les règles de l'harmonie plus que tout autre musicien. Et pourquoi? parce qu'il lui faut, ou des accompagnements écrits et tout faits, ce qu'il ne trouve pas, ou la facilité d'improviser ces mêmes accompagnements à chaque instant; or, sans ces connaissances, il lui est impossible d'improviser convenablement. Je sais du reste que, si l'organiste se borne exclusivement à faire des accords consonnants, trouvés d'après les règles du contrepoint simple à trois ou quatre parties, on pourra lui objecter une simplicité excessive qui, par sa monotonie fatigante, finira par causer de l'ennui. On ajoutera peut-être que la manière actuelle d'accompagner, que nous combattons, doit être attribuée surtout au désir d'être moins sombre, moins grave, plus gai, plus enjoué. On insistera sur ces objections, parce qu'il est beaucoup plus facile de toucher lestement les orgues avec l'habileté d'un pianiste, que de faire des études sérieuses de contrepoint, d'harmonie et de composition musicale. Cependant, une seule réflexion suffit pour réduire ces objections à néant. Il s'agit pour l'organiste d'accompagner un chant monotone et d'une grande simplicité, une prière chantée pour ainsi dire, un chant tel que l'ont voulu ceux qui savaient parfaitement ce qui convenait pour rehausser au moyen du chant les cérémonies du culte; un chant dont au moins la tonalité fut réglée par un illustre pontife, à qui certes les lumières naturelles et divines ne manquaient point; un chant approuvé et prescrit par l'Eglise, laquelle (on ne nous le contestera pas) a seule le droit de régler tout ce qui concerne l'exercice de son culte; un chant enfin qui, à cause de sa monotonie et de ses effets sévères et majestueux, est éminemment propre à répondre au but que la Religion se propose. Aussi, interrogeons les personnes éclairées et de bon goût, ne fussent-elles pas d'une piété exemplaire, et demandons leur quel est l'accompagnement qu'elles préfèrent à l'église pour le chant ecclésiastique. Toutes reconnaîtront que l'église n'est pas un theâtre ou une salle de concert, que les sons graves du plain-chant ne sont pas des ariettes ou des romances, et que l'orgue, cet instrument sublime, n'est pas une guitare ou un piano. Rien ne serait plus facile que d'étendre ces considérations, si nous voulions nous

prévaloir d'une masse d'autorités qui viennent à l'appui de nos assertions. Nous aurions à citer tant d'illustres pontifes, tant de saints évêques, tant de conciles, tant de philosophes, tant de savants, tant de musiciens, tant d'organistes avec leurs méthodes et leurs pratiques sévères, tant de catholiques, et aussi tant de protestants, qui ont été frappés par un beau plain-chant dont l'accompagnement lui conserva sa divine simplicité, tandis qu'un accompagnement surchargé et mis à la moderne, leur paraît toujours un sujet de scandale.

Mais abordons le côté le plus pratique de l'accompagnement.

Il y a des auteurs qui règlent l'accompagnement de l'organiste pour les huit Tons d'église d'après les gammes majeures et mineures de la musique, parce que ceux-là ont une apparence de rapport avec celles-ci. Ainsi, lorsque la dominante commune est *la*, ils font accompagner le premier Ton en *ré* mineur, le II en *fa* dièse mineur, le III en *fa* dièse mineur, le IV en *la* mineur terminé en *mi* majeur, le V en *ré* majeur, le VI en *fa* majeur, le VII en *ré* majeur, et le VIII en *la* finissant sur *mi* majeur. A mon sens cette règle ne peut pas être suivie, à moins qu'on ne veuille assimiler l'une à l'autre deux choses essentiellement diverses. Effectivement, le mode majeur et mineur ou, si vous voulez, la gamme musicale est un composé de Tons diatonico-chromatiques; tandis que les Tons d'église ou les échelles tonales du chant grégorien n'admettent que des Tons purement diatoniques, comme nous croyons l'avoir démontré dans le cours de la méthode. Et en cela nous étions d'accord avec les fondateurs, les régulateurs et les réformateurs du chant ecclésiastique de tous les siècles. Tout en acceptant cette théorie, les auteurs susmentionnés croient ne pas devoir être conséquents avec le principe dès qu'il s'agit d'accompagner pratiquement le plain-chant, parce que, disent-ils, ce chant est accompagné à l'aide de l'harmonie moderne qui ne connaît que les gammes musicales modernes.

Pour faire sentir d'une manière palpable la fausseté de cette doctrine, nous ferons seulement remarquer

1.° Qu'elle subordonne les échelles grégoriennes à celles de l'harmonie moderne, ce qui n'est pas rationnel, vu que l'harmonie ne sert que d'accompagnement, c'est-à-dire n'est que le moyen, et l'accessoire; or, s'il est vrai que *accessorium sequitur suum principale*, il doit être vrai aussi que l'harmonie doit céder le pas au chant, et non pas *vice-versâ*.

2.° Qu'elle détruit la distinction entre les modes ou Tons d'église, et, partant la différence caractéristique qui existe entre le système tonal

de S. Grégoire et celui des musiciens modernes. Car, en assimilant les modes antiques aux modes majeurs et mineurs, il n'y a plus que deux modes auxquels tous les autres se réduisent par la transposition. En effet, en quoi consiste la nature des huit Tons d'église, si ce n'est dans la place diverse qu'occupent les semi-tons dans chacun d'eux? Or, la place des demi-tons dans les gammes musicales n'est diverse que pour autant que le mode est majeur ou mineur.

3.° Qu'en substituant ainsi les deux modes musicaux aux huit modes grégoriens, ou du plain-chant, elle substitue un genre à un autre, le moderne à l'antique, le profane au sacré, avec toutes les conséquences qu'il serait trop long d'énumérer ici.

C'est en nous fondant sur ces considérations que nous disons :

1.° Qu'en accompagnant le chant religieux avec l'harmonie moderne, il faut avoir soin avant tout que la mélodie reste intègre tant pour la tonalité que pour les modes que l'antiquité nous a légués, et qui seules ont été sanctionnés par l'Eglise. D'autant plus

2.° Qu'on peut fort bien se servir de l'harmonie comme moyen d'accompagnement, sans qu'on touche à la pureté primitive du plain-chant, et sans qu'on introduise des septièmes majeures ou des notes sensibles dans les cadences (1).

---

(1) Les tons d'église dit « Castil-Blaze (Dict. de mus. art. *tons de l'Eglise*) ne sont point asservis aux lois » des *tons* de la musique; il n'y est pas question de médiante ni de *note sensible*, le mode (musical) y est peu » déterminé et on laisse les demi-tons où ils se trouvent, dans l'ordre naturel de l'échelle (diatonique). »

Lesueur, dans son *exposé d'une musique une, imitative*, etc. parle ainsi de l'alliance de la musique moderne avec les mélodies du plain-chant : « On tâchera alors, que notre échelle moderne ne les contrarie point en leur » donnant, par exemple, *des notes sensibles tandis qu'elles n'en comportent point*. Ce serait alors les faire ressem- » bler à ces plain-chants, qui, accomodés à la moderne, ont perdu une partie de leur ancienne majesté. Il est » ridicule de transporter notre musique dans le plain-chant » etc. —

« Le plain-chant — diffère essentiellement de la musique moderne par les ordonnances tonales, et n'a avec » celle-ci que des ressemblances accidentelles. Pour comprendre en quoi consiste cette différence il faut » se rappeler que dans toute composition musicale, la partie principale, qui en ce cas est la basse, doit » finir sur une corde (note) portant un repos parfait, et qui soit tonique d'un mode majeur ou mineur : dans » le plain-chant il n'en est pas de même; car bien que la mélodie finisse sur la note principale du mode, il » ne s'en suit pas que cette finale soit celle d'un mode majeur ou mineur, tels que nous les comprenons; » elle est en effet finale d'un mode qui n'est point en usage dans la musique moderne... On voit par ces détails » fort sommaires, que les modes du plain-chant ont une constitution et des affections très-différentes de celles » des modes de la musique. Aussi explique-t-on assez mal les uns par les autres : c'est cependant le fait de la » plupart des musiciens qui se mêlent de musique d'Eglise, de se contenter de ces explications superficielles. » Nous pouvons certifier que rien ne décèle plus de légèreté et d'ignorance que la facilité avec laquelle » on adopte et l'on reproduit ces interprétations on ne peut plus fausses et plus incomplètes (Choron. » nouv. man. compl. de musiq. P. II. T. III, L. VIII. Sect. I, Ch. I.). »

Remarquons que le savant musicien faisait pratiquement ce qu'il enseignait en théorie. Pour s'en convaincre on n'a qu'à consulter *sa méthode concertante de musique*, où il évite soigneusement la note sensible (*tons de l'Eglise ou tons du plain-chant*, p. 201.).

3.° Qu'en supposant même que l'emploi de l'harmonie fût incompatible avec la tonalité rigoureuse du chant grégorien, il s'ensuivrait seulement qu'il faudrait renoncer à un accompagnement de cette nature, plutôt que de proscrire les gammes légitimes de saint Ambroise et de saint Grégoire. Car après tout, ces gammes ne peuvent être modifiées que par une autorité semblable à celle qui les a constituées.

Une seule objection raisonnable peut nous être opposée ; c'est l'usage presque général des organistes de régler l'accompagnement d'après les échelles harmoniques modernes. Mais cette objection n'a rien de sérieux ; cependant voyons comment nous y répondrons.

Tout en avouant cet usage, abusif selon nous, nous ferons remarquer

1.° Que lorsque des arguments intrinsèques sont de nature à ne pouvoir être ébranlés, ce n'est pas le grand nombre qui doit entrer en ligne de compte, surtout quand on considère :

2.° Que cet usage n'est pas fort ancien ; et le fût-il, qu'on doit l'attribuer particulièrement ou aux caprices des chantres qui confondent la tonalité grégorienne, — dont ils font ordinairement peu de cas — avec celle de la musique qui les enchante, ou à l'instruction insuffisante des organistes en fait d'harmonie, ou enfin, au mauvais goût des uns et des autres. Toujours est-il que les éléments constitutifs de la gamme musicale et de celles de S. Grégoire diffèrent du tout au tout, et que par conséquent ils s'excluent mutuellement.

Nous osons à peine formuler une deuxième objection qui cependant se répète assez souvent. On dit : mais accompagner sans note sensible, cela ne se peut pas, c'est barbare. — De grâce, expliquons-nous.

En premier lieu, nous n'entendons aucunement rejeter la note sensible dans les parties intermédiaires d'un accord, pourvu qu'elle ne soit pas de nature à induire les chantres en erreur, c'est-à-dire à leur donner l'idée de la chanter aussi. Ensuite, voici ce que nous répondons : Vous souffrirez parfaitement notre manière d'accompagner, vous la trouverez même belle, large et analogue à la mélodie du chant, si vous acceptez ces quatre conditions :

1.° Qu'il faut avoir la conviction de la nécessité d'un tel accompagnement. Cette nécessité nous croyons l'avoir suffisamment établie.

2.° Un accompagnateur assez versé dans le contrepoint et l'harmonie.

3.° Des chantres qui rendent le chant comme il doit être rendu.

4.° Un essai de quelques semaines.

Faisons la conclusion de cette première partie relative à l'accompagne-

ment du plain-chant, par l'analyse de ce que nous venons de dire, et faisons observer que le chant sacré demande à être accompagné, dans sa tonalité légitime, par des accords consonnants plaqués et enchaînés par des modulations prises dans les tons relatifs. Toutefois, nous ne désapprouvons pas l'emploi modéré de l'accord de septième dominante; car, à cause de sa grande douceur, il peut servir de temps en temps à contre-balancer la trop grande monotonie et à aplanir les trop grandes difficultés. Mais toujours faut-il que l'accompagnement soit grave, simple, sans préparations, sans retardements, sans syncopes et sans anticipations, en un mot, dépouillé de tous les petits agréments accessoires qui servent à amener les modulations qu'on emploie dans la musique. —

Il nous reste à dire quelques mots sur le jeu de l'organiste, lorsqu'il doit remplir les intervalles qui existent entre les différentes parties de l'office divin, ou se faire entendre sans accompagner le chant.

Nous croyons qu'il faut ici consulter l'esprit de l'Eglise et examiner ce qu'elle nous enseigne à ce sujet. Cette marche paraît d'autant plus nécessaire que les préceptes et les exemples, que les bons organistes nous ont laissés, s'accordent parfaitement avec ses décrets.

L'Eglise n'attache ordinairement pas autant de prix au jeu d'orgue que le vulgaire (1), parce que cet instrument n'a de mérite à ses yeux que pour autant que son emploi tend à la fin qu'elle s'est proposée, lorsqu'elle l'a admis dans nos temples. Partant de ce principe, n'est-il pas hors de doute que l'organiste doit employer tous les moyens possibles pour atteindre ce but, et que dès-lors il est également tenu d'éviter tout ce qui pourrait produire un effet contraire? Il faut donc que l'orgue ne fasse entendre que des sons propres à nourrir des sentiments pieux, des sons qui élèvent l'homme vers Dieu, qui excitent son âme à la dévotion et préparent son cœur à recevoir la rosée des grâces divines qu'il vient implorer aux pieds des saints autels.

Cependant « l'Eglise ne défend point d'exécuter, pendant les offices » divins, des pièces d'orgue... pour remplir les intervalles où le chant » cesse : mais elle exige avec raison que ces pièces soient graves et » toujours de nature à exciter les fidèles au recueillement et à la » prière.... C'est à quoi les organistes doivent faire attention; car il

(1) « Usus organorum et horum sonus non est faciendus tanti, quanti vulgus facit (Navarr. de Orat. hor. » Canon XXV n.° 46.). »

» ne faut pas qu'ils se permettent de tirer d'un instrument, religieux
» par excellence, des sons légers et même entièrement profanes (1) ».

Le S. Concile de Trente qui a si sagement pourvu à tout ce qui tient à l'exercice du culte, veut expressément *que les Evêques bannissent des églises toute musique d'orgue dont le caractère serait folâtre ou profane* (2).

Cette règle a été suivie et renouvelée par tous les Conciles provinciaux et diocésains qui s'occupèrent dans la suite de ce point de discipline. Le Concile de Cologne, l'an 1550, impose aux visiteurs des églises de s'enquérir « nùm organa quid sæculare resonent. » *Si les orgues ne font point entendre une musique mondaine?*

Les Pères réunis dans le Concile de Tolède, l'an 1566 (Act. 3, Cap. XI), après avoir parlé de la nature du chant et en général de la musique, dont l'usage peut être permis dans les églises, exigent *qu'on évite soigneusement tout ce qui ressent le ton de la musique de théâtre, de l'amour profane ou de la musique guerrière* (3).

Le jeu d'orgue étant excessif dans plusieurs localités, il faut qu'il soit corrigé, afin qu'une modulation lascive ne trouble ni les prières sacrées ni la dévotion des auditeurs (Conc. Aug. 1567.).

Le premier Concile provincial de Malines 1570 (tit. de off. et cul. div. cap. 10.) n'a pas oublié ce point important. Il veut que les évêques défendent aux organistes de faire entendre des sons efféminés, théâtrals ou militaires; il va même jusqu'à menacer d'amende les contrevenants, et de prison, en cas de récidive (4).

Le Concile archidiocésain de Prague, de l'année 1604, prescrit que *pendant la messe ou les vêpres et autres offices divins, l'orgue soit touché, pour exciter la piété des fidèles, sans qu'il y soit mêlé rien de lascif ou de mondain* (5).

Le pape Benoît XIV dans une lettre encyclique de l'an 1749, adressée

---

(1) Décret de son Emin. le Cardinal Sterckx, archev. de Malines art. VII p. 16.

(2) « Ab ecclesia verò musicas eas, ubi sive organo.... lascivum aut impurum aliquid miscetur... Arceant » (sess. XXII de reform.). »

(3) « Sed et illud maximè cavendum erit, ne ipsius musicæ sonus quid theatrale, aut impudicos amorum » bellorumque classicos modulos referens, in Dei laudibus decantandis imitetur. »

(4) Cohibeant episcopi... organistas à lasciva militari et quâvis indecorâ musica in... organis... sub pœnâ » decem stuferorum, ad pios usus arbitrio episcopi applicandorum. Et si semel puniti non abstinuerint, pœnâ » carceris aut aliâ arbitrariâ plectantur. »

(5) « In organis cum vel ad missam vel ad vesperas, aliaque divina officia ad excitandam fidelium pietatem » pulsantur, ne quid lascivum, aut impurum admisceatur (T. IX, Conc. Germ. p. 732.). »

aux évêques des états pontificaux, n'est pas moins explicite à cet égard. Il exhorte très-instamment les évêques à ne point permettre que le jeu des orgues respire le ton profane, léger ou théâtral, et il appuie ses exhortations des autorités les plus graves (bullar. T. III).

Dans une notification publiée à Rome (le 16 août 1842), le cardinal Patrizi, vicaire-général de sa sainteté Grégoire XVI, défend aux organistes d'exécuter des *sonates théâtrales*, ou qui distraient trop l'attention. Il veut au contraire qu'on fasse choix de morceaux qui entretiennent le recueillement et la dévotion. Et afin que ses avertissements aient plus de vigueur, il statue des amendes contre les organistes qui contreviendraient aux susdites dispositions. « Et en cas de troisième » contravention, dit-il, défense sera faite à l'organiste, d'exercer ses » fonctions dans les églises pendant un temps dont nous fixerons la » durée selon notre volonté. »

Des autorités non moins respectables nous apprennent d'un autre côté, quels sont les effets d'un jeu vraiment ecclésiastique. Il faut que les sons de l'orgue, dit le cardinal Bona, soient de nature à réjouir les cœurs attristés des hommes, en leur insinuant *les plaisirs de la piété céleste*, à exciter les indolents, à animer les âmes ferventes, à appeler les justes à l'amour divin, et les pécheurs à la componction (1).

C'est pourquoi l'Eglise a toujours choisi les organistes avec tant de précaution.

Le cérémonial Ambroisien, cité par Andr. Castaldus (L. I. tit. de organ.) exige, que celui qui est admis à cette fonction, soit un homme de mœurs irréprochables et instruit dans son art. Il veut que les ecclésiastiques soient préférés à d'autres, et à leur défaut, il demande que les organistes séculiers soient des hommes graves et modestes, qui s'acquittent avec honnêteté et décence de leur charge. Enfin, il leur recommande spécialement, de ne point laisser entendre des sons légers et profanes (2).

C'est ici le lieu de raisonner un peu sur le style d'orgue, ou sur le caractère et le genre de musique que l'organiste doit employer à l'église.

---

(1) Div. psalm. C. XVII § 2.

(2) « Organista bonis moribus præditus ad hoc opus admittatur, et ubi ecclesiastici periti inveniuntur, laïcis » præferantur : si tamen ecclesiastici apti non reperiantur, laïcus modestiâ ac gravitate præditus eligatur, » qui semper habitu decenti et quâ decet reverentiâ ac modestiâ suum exequatur munus, *cavens* ne sonus » sit lascivus aut profanus. »

Quoique le mécanisme de l'orgue ait quelque chose de mystérieux analogue aux mystères chrétiens, et que ses sons soient éminemment aptes à faire naître des sensations en harmonie avec les cérémonies de la religion; cependant, ces effets dépendent en grande partie de la manière dont l'orgue est touché, et du genre de compositions musicales qu'on lui fait rendre. Un morceau de piano, quelque beau et harmonieux qu'il soit, peut faire un très-mauvais effet sur l'orgue; et un pianiste de premier rang peut n'être qu'un organiste fort médiocre. On n'a qu'à comparer les meilleures productions des deux écoles, pour se convaincre que du piano à l'orgue, il y a une distance immense. En effet, on peut appeler un grand pianiste celui qui joue avec précision et clarté les morceaux des plus grands compositeurs, surtout lorsque dans l'exécution il sait s'approprier pour ainsi dire, et rendre les sentiments que ceux-ci ont voulu exprimer. Mais un grand organiste n'a pas seulement le talent d'exécuter avec beaucoup de perfection toute la musique qui est propre à son instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue. C'est pourquoi il faut être *un foudre de guerre*, pour réussir sur l'orgue (1). Disons qu'il faut déjà bien des travaux pour arriver un peu au-dessus de la médiocrité.

Quant au style d'orgue, proprement dit, il consiste particulièrement dans la représentation de sujets simples, sérieux et graves, remplis d'imitations, que l'on conduit par des modulations faciles et naturelles. Il faut à l'orgue un style *fugué*, ainsi appelé, parce qu'il repose sur les éléments ordinaires de la fugue, sans qu'il soit rigoureusement astreint à ses règles sévères. C'est ce style religieux et plein de majesté qui faisait les délices du père des organistes, du grand Jean-Sébastien Bach (2). Ses ouvrages trop peu connus de nos jours, ont formé tous les grands organistes allemands, tels que l'abbé Vogler, Eberlin, Albrechtberger, Schneider, Neukomm, Rinck..... Parmi les ouvrages nombreux que nous a laissés ce grand homme, nous recommandons spécialement son *Clavecin bien tempéré*, chef-d'œuvre d'inspiration qui est bien propre aux études des jeunes organistes, et digne en même temps d'être exécuté par les organistes les plus consommés. Nous venons de nommer Rinck.... Rinck qui nous a donné de si beaux modèles à suivre, et dont les compositions pour l'orgue ont une suavité

(1) Castil-Blaze, Dict. de mus.
(2) Voyez son art. dans le Dict. Biograp. de M. Fétis.

et une teinte mélancolique si dignes de la maison de Dieu. A tout prendre, nous ne connaissons rien de mieux ni de plus à portée de tous les organistes, que les admirables productions de ce génie créateur. Voyez les sujets les plus simples qu'il sait entrelacer de combinaisons harmoniques et de modulations qui coulent de source! Voyez ces marches de basses; quelle majesté! D'un chant choral de la plus grande simplicité, il crée un chef-d'œuvre. Voyez encore cet enchaînement admirable d'accords, ces transitions quelquefois imprévues, mais toujours sans faste, toujours naturelles ! Ecoutez cette douceur de modulations et de cadences évitées, qu'il sait lier de manière à vous faire l'effet d'un doux murmure. C'est un ruisseau légèrement agité par les zéphirs ! Voulez-vous du grandiose? Prenez ses fugues; il vous fera entendre la marche majestueuse d'un fleuve rapide, mugissant dans son cours, mais toujours plein de majesté et d'harmonie. Organistes, vous tous qui respectez votre caractère et les fonctions sublimes auxquelles vous êtes élevés, demandez-vous un guide et des études? Eh bien étudiez, dévorez (*sit venia verbo*) les œuvres du roi des organistes actuels. Emparez-vous de son *Ecole pratique d'orgue*, de ses *chorals*, de ses *modulations*, de ses *préludes*, de ses *fugues*. Là vous trouverez de quoi satisfaire le bon goût des personnes pieuses et éclairées, que certes vous ne voudrez pas distraire par des simagrées indignes de vous, indignes mille fois des mystères divins que votre jeu doit accompagner.

Il est donc bien avéré que l'organiste qui veut se conformer à l'esprit de l'Eglise, et à la nature de l'instrument qui lui est confié, doit nécessairement s'adonner à des études spéciales qui s'y rapportent. Outre cela, il a besoin de savoir combiner les jeux de l'orgue, ou si l'on veut, les régistres, de manière à produire l'effet qu'il se propose raisonnablement. Il n'est guère possible de détailler avec quelque précision, ce qu'il faut observer à cet égard. Nous nous bornerons à présenter ici quelques observations que l'expérience nous a enseignées, et qui peuvent être utiles aux organistes.

Il nous semble, en premier lieu, que les facteurs d'orgues ont eu grand tort, lorsqu'ils ont commencé à vouloir donner aux claviers de leurs instruments cette légèreté qui approche du toucher facile des pianos. Peut-on douter que cela ne prête à écarter le contraste qui doit subsister entre les artistes des deux instruments? Ne sera-t-on pas naturellement porté à tomber dans le genre du piano, dès que le clavier de l'orgue invite à une agilité propre au piano?

Ensuite, nous avons souvent remarqué que les jeux de fond laissent à désirer sous le rapport de la force. Cette remarque s'applique surtout aux jeux qui doivent servir d'accompagnement au chant.

D'un autre côté, nous croyons que beaucoup d'organistes accompagnent trop fort la mélodie du chant, tandis qu'ils devraient renforcer les basses au moyen de jeux, qui sont partagés par moitié, ou bien en se servant du clavier de pédales. Ce qui est certain, c'est que les claviers de pédales, tels qu'on les trouve dans presque toutes les églises de Belgique, sont mal confectionnés. Pour s'en servir avec succès, et conformément à la méthode des bons organistes allemands, il faut que les touches soient si longues et si rapprochées les unes des autres, que l'organiste puisse entre-lier les notes de pédale, et jouer des orteils et des talons.

Une dernière remarque à faire, c'est que généralement les organistes prodiguent trop le plein jeu, et qu'ils devraient toujours tenir compte de la solennité des fêtes et des circonstances.

Dans quelques églises on trouve d'autres instruments qui accompagnent le plain-chant. Ce sont les serpents, les ophycléides et les contrebasses. Nous ne saurions mieux exprimer ce que nous sentons par rapport à ces instruments accompagnateurs, qu'en transcrivant un passage d'un excellent travail de M. F. Danjou de Paris, *de l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France.*

« Sous Louis XII, un chanoine de Sens ou d'Auxerre inventa le » serpent, et cet instrument, rauque, âpre, inégal, variable dans ses » intonations, est venu s'établir dans tous nos chœurs, y rendre le » chant lourd et traînant, y dénaturer les voix, y faire régner la plus » assommante monotonie. Quel triste spectacle nous donne-t-on en » exposant à nos regards un homme qui, les joues gonflées, le visage » difforme, roulant ses yeux dans leur orbite, étouffe entre ses bras » la figure d'un animal immonde, et semble lui arracher de lugubres » hurlements ! L'ophycléide a, dans beaucoup d'endroits, détrôné le » serpent : c'est un peu moins laid à voir, mais ce n'est pas plus » agréable à entendre. Enfin plusieurs paroisses adoptent à présent la » contrebasse. Tous ces instruments présentent le même inconvénient » qui doit en faire abandonner l'emploi; c'est de résonner à l'unisson » des voix graves, par conséquent de ne pas convenir à la voix de » tous les choristes ; en outre, ils sont confiés à des musiciens peu » habiles qui, au lieu de jouer purement le chant, se permettent de » faire des accompagnements, des broderies, des ornements du plus

» mauvais goût » ; des basses qui jurent avec celles de l'organiste, et pour tout dire, ces messieurs ordinairement n'ont pas la moindre notion du chant qu'ils accompagnent. Et page 59 : « L'instrument le plus parfait » pour diriger et soutenir le chant, celui dont les sons se marient mieux » avec les voix, c'est incontestablement l'orgue ; dans un espace » restreint, sous les doigts d'un seul homme, on peut avec l'orgue » obtenir la puissance, la diversité, la justesse, que ne pourraient » produire trente ou quarante instruments réunis ; ces accents sont » graves et dévotieux comme dit Montaigne ; il embrasse toute l'échelle » des sons et peut s'unir à tous les genres de voix ; il a des jeux variés, » tour-à-tour doux ou éclatants, suaves ou terribles ; ses trompettes » sonores semblent annoncer le jugement de Dieu ; ses flûtes lointaines » paraissent l'écho des concerts des Anges ; l'orgue est l'orchestre que » demande le plain-chant. Mais hélas ! l'orgue dont je parle n'est pas » celui qui retentit dans nos églises, qui est profané chaque jour par » une musique légère, mondaine, sans dignité, sans onction et surtout » sans art. »

Ces observations et celles que nous avons présentées dans cet appendice, quoique bien courtes, méritent cependant, nous le croyons, une attention sérieuse de la part de nos confrères. Nous les soumettons à leur méditation et nous formons le vœu qu'elles contribuent à l'amélioration de l'art que nous affectionnons, et à la splendeur du culte, qu'un véritable organiste, qu'un sincère chrétien doit toujours se proposer dans ses études.

Nous avions promis quelques formules d'accompagnement. Les voici :

Ier TON.

Di - xit Do - mi - nus Do — mi - no me — o,

Ire CONCLUSION.

se - de à dex - tris me — is.

IIe CONCLUSION.

e u o u a e

IIIe CONCLUSION.

e u o u a e

IVe CONCLUSION.

e u o u a e

Ve CONCLUSION.

e u o u a e.

IIe TON.

Di - xit Do-minus Do-mi-no meo

CONCLUSION UNIQUE.

sede a dex - tris me - is.

III° TON.

Di-xit Dominus Do-mi-no me-o

I° CONCLUSION. sede à dex-tris me — is

II° CONCLUSION. e u o u a e

III° CONCLUSION. e u o u a e

IV° TON.

Di-xit Do-minus Domino meo

Ire CONCLUSION. sede à dextris me-is.

II° CONCLUSION. e u o u a e

III° CONCLUSION. e u o u a e

V° TON.

Di-xit Dominus Domino meo

CONCLUSION UNIQUE. sede a dex-tris me-is.

VIe TON.

CONCLUSION UNIQUE.

Di-xit Dominus Domino me-o sede à dex-tris me-is.

VIIe TON.

Di — xit Do-mi-nus Do — mi-no me-o.

Ire CONCLUSION.

sede à dex-tris me — is.

IIe CONCLUSION.

e u o u a e

IIIe CONCLUSION.

e u o u a e

IVe CONCLUSION.

e u o u a e.

Ve CONCLUSION.

e u o u a e.

VIe CONCLUSION.

e u o u a e.

VIIIe TON.

Di—xit Do—mi—no Do—mi—no me—o

Ire CONCLUSION.

se—de à dex—tris me—is.

IIe CONCLUSION.

e u o u a e.

TON IRREGULIER.

In ex—i—tu Is—ra—ël de E—gyp—to:

Do-mus Ja—cob de po—pu—lo bar—ba—ro.

On conçoit que le but de cet ouvrage ne nous permet pas de nous étendre plus longuement sur ce sujet. Du reste, cela devient absolument inutile, parce que à la suite de cette Méthode paraîtra un travail spécial destiné aux organistes. M. Edmond Duval, notre ami et collaborateur, a eu l'heureuse idée de faire des accompagnements qui répondent parfaitement aux vrais principes du chant grégorien. Puisse cette intéressante composition se trouver sur tous les jubés d'orgues et être généralement suivie ! C'est un devoir pour nous de la recommander de tous nos vœux à l'attention des organistes ; car nous ne craignons pas de l'affirmer que cet important et bel ouvrage est appelé à produire l'uniformité, la gravité, le sentiment religieux, et en un mot, tous les effets qu'on peut raisonnablement attendre de l'exécution du chant grégorien.



TABLE DES MATIÈRES.

A

B

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

APPROBATION.

Nous avons examiné avec soin la Méthode de Plain-chant intitulée : *Les vrais Principes du Chant Grégorien*, *par* N. A. JANSSEN, et nous l'avons trouvée entièrement en harmonie avec les principes de notre Décret du 26 Avril 1842. C'est une œuvre de longues recherches, de hautes connaissances musicales et d'une utilité incontestable. Aussi approuvons-nous bien volontiers cette excellente Méthode, et nous en recommandons instamment l'usage au Clergé de notre Diocèse.

Donné à Malines le 28 Janvier 1845.

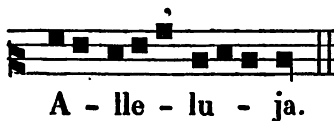
ENGELBERT Card. Arch. de Malines.

ERRATA.

Pag. 33. Dans la continuation de la note (2) de la page précédente, lisez *sans un grand volume d'air*, qu'on doit savoir comprimer et ménager selon les pauses plus ou moins longues, qu'indique la ponctuation du texte, il n'est point de force, etc.

Pag. 34. Il y a dans la neuvième portée 8e note : *ut;* il faut un *ré*.

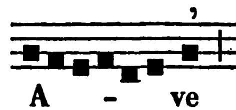
Pag. 43. Lisez, au commencement de la troisième portée :



et un peu après :



Pag. 44. A la fin de la 9e portée lisez :



Pag. 45. A la fin de la 5e portée lisez :



Pag. 46. Remplacez le guidon de la 2e portée par celui-ci

Ibid. portée 6e

per-fora - tum.

Pag. 47. Remplacez le guidon de la 4e portée par celui-ci

Pag. 69. A la fin de la 6e portée mettez le guidon

Pag. 71. ———— 5e ————————

Ibid. ———— 6e ————————

Pag. 82. A la fin de la première portée haussez le *bémol* de deux degrés.

Pag. 85. Lisez : § V au lieu de § VI.

Pag. 89. ——— § VI ——— § VII.

Pag. 101. § I. ajoutez un *s* au mot *intonation*.

Pag. 108. § III. ligne 9e lisez : Voir § II, p. 104.

Pag. 119. 2e portée lisez :

Is - ra - ël.

Pag. 134. Substituez une clef de *fa* à celle d'*ut* qui se trouve à la deuxième portée.

Pag. 137. 2e portée, baissez le deuxième dièse d'un degré.

Pag. 141. Lisez : § IV.

Pag. 142. 9e portée, séparez le guidon après *Jésus*, de la clef d'*ut* qui suit.

DÉCRET

DE

SON ÉMINENCE LE CARDINAL STERCKX,

ARCHEVÊQUE DE MALINES,

CONCERNANT

le Chant et la Musique d'église,

ACCOMPAGNÉ

D'UNE TRADUCTION FRANÇAISE ET D'OBSERVATIONS,

A L'USAGE

des Maîtres de Chant et de Musique.

PRÉAMBULE DU DÉCRET.

Manifestum est ex Sanctis Patribus et Conciliis, cantum et musicam in officiis divinis unicè adhibenda esse, ut Dei laudes solemniùs celebrentur, et fidelium mentes ad Divinæ Majestatis cultum ac cœlestia desideria excitentur Quapropter enixè commendamus omnibus Parochis et quibuscumque seu ecclesiarum, seu sacellorum etiam privatorum Rectoribus, ut cantum et organorum aliorumque instrumentorum usum in officiis divinis sic ordinent, ut salutarisille scopus attingatur, omnesque resecent præcaveantque abusus, qui eidem contrarii sunt, aut sanctitati divini cultûs qualicumque modo repugnant. Advertant sibi ex officio curam incumbere, ut Sacrosanctum Missæ sacrificium cæteraque officia piè decenterque peragantur, atque cantores, organistæ et musici debitè suo munere fungantur. Speciatim verò attendant ad sequentia, quæ ferè omnia tùm ex Synodis, tùm ex Summorum Pontificum Decretis, præsertim verò ex Constitutione Benedicti XIV de die 19 februarii 1749, desumpta sunt.

Il est manifeste, d'après les Saints Pères et les Conciles, que le chant et la musique doivent être uniquement employés dans les offices divins pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes. C'est pourquoi nous recommandons instamment à MM. les Curés et Desservants, ainsi qu'aux Prêtres qui desservent des chapelles privées, de régler le chant, l'usage de l'orgue et des autres instruments dans les offices divins, de manière que ce but salutaire soit atteint; de faire cesser et d'éviter tous les abus qui y sont contraires, ou qui répugnent d'une manière quelconque à la sainteté du culte divin. Ils doivent bien remarquer que leurs fonctions leur imposent l'obligation d'avoir soin que le saint Sacrifice de la Messe et les autres offices soient célébrés avec piété et avec décence, et que les chantres, les organistes et les musiciens s'acquittent de leur tâche comme il convient. Ils doivent surtout faire attention aux dispositions suivantes, qui sont presque toutes tirées des Synodes et des Décrets des Souverains Pontifes, notamment de la Constitution de Benoît XIV en date du 19 février 1749.

OBSERVATIONS.

Le chant fut admis dans les offices divins dès la naissance du Christianisme : l'usage s'en propagea et on y ajouta même la musique, lorsque l'Eglise eut acquis la liberté de donner au culte divin l'éclat et la pompe convenable : mais le chant aussi bien que la musique furent admis uniquement dans le but désigné par ce préambule du Décret, savoir : *pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes.* Les chantres et les musiciens doivent toujours avoir ce but en vue et y diriger tous leurs efforts. Puissent-ils si bien l'atteindre qu'ils parviennent à faire sur les fidèles l'impression que ressentit St. Augustin en entendant le chant de l'église de Milan! *Combien je versai de pleurs, ô mon Dieu*, dit-il, *par la forte émotion que je sentais, lorsque j'entendais dans votre Eglise chanter des hymnes et des cantiques à votre louange! En même temps que ces sons touchants frappaient mes oreilles, votre vérité coulait par eux dans mon cœur, et elle excitait en moi les mouvements de la piété.*



ARTICLE PREMIER.

Cantus planus et firmus, qui Gregorianus *dicitur, si ritè decenterque peragatur, à piis hominibus libentiùs auditur, et alteri, qui harmonicus seu musicus dicitur, meritò præfertur. Illum igitur, ubi in usu est, omnino retineri; ubi abolitus est, restitui, foveri et promoveri cupimus, præsertim tempore adventûs et quadragesimæ, in matutinis tenebrarum hebdomadæ sanctæ, totoque officio Parasceves, in Missis defunctorum, maximè verò in sepulturis et exequiis.*

Les hommes religieux entendent plus volontiers le chant plain et soutenu qu'on appelle *Grégorien*, si on le chante avec décence et comme il convient; et ce n'est pas sans raison qu'ils le préfèrent à celui qui est nommé harmonique ou musical. Nous désirons donc qu'on le conserve absolument dans les endroits où il est en usage, et qu'on le rétablisse, qu'on le cultive et qu'on le propage là où il a été aboli, surtout pendant le temps de l'Avent et du Carême, dans l'office des ténèbres de la Semaine Sainte, et dans tout l'office du Vendredi Saint, dans les Messes des morts, et particulièrement dans les enterrements et les obsèques.

OBSERVATIONS.

L'auteur d'un article *sur la musique religieuse*, publié par *la Revue de Bruxelles*, a fait sur ce premier article du Décret des observations qui méritent d'être rapportées ici. « Il n'est pas douteux, » dit-il, que le chant qu'on appelle *Grégorien*, est entendu volontiers par les hommes pieux et » préféré à tout autre chant musical. Pour nous, nous ne craignons pas de renchérir encore sur les » expressions du premier article, et de soutenir que non-seulement les hommes qui professent la » vraie piété, mais tout homme éclairé et indépendant, et qui n'a aucun intérêt à dissimuler ses » opinions, préférera à l'église le chant Grégorien bien exécuté à toute autre musique; nous n'ex- » ceptons pas même le musicien, s'il nous est permis de nommer ainsi, non pas celui qui exerce la » musique comme métier, mais celui qui a acquis la connaissance de cet art par étude et par prin- » cipes. La raison en est, que la tonalité constitutive du plain-chant est éminemment propre à pro- » duire des émotions conformes aux sentiments pieux, que nous devons tâcher d'exciter en nous » pendant le culte que nous rendons à Dieu. Les bornes restreintes d'un seul article ne nous per- » mettent pas de développer tout au long cette vérité. Nous nous contenterons pour le moment de » nous appuyer sur quelques autorités non suspectes, que nous pourrions au besoin multiplier en- » core. *Si l'histoire*, dit M. De Chateaubriand, *ne prouvait pas que le chant Grégorien est le reste » de cette musique antique, dont on raconte tant de miracles, il suffirait d'examiner son » échelle pour se convaincre de sa haute origine. Le Christianisme est sérieux comme l'homme, » et son sourire même est grave......... Rien n'est beau comme les soupirs que nos maux arra- » chent à la Religion......... L'office des morts est un chef-d'œuvre; on croit entendre les sourds » retentissements du tombeau........* » Et plus loin, en comparant le chant ecclésiastique avec la » musique sublime de Pergolèse, le même auteur préfère ce chant aux inspirations du grand musi- » cien italien....... Ajoutez à ces illustres témoignages, ceux de tous les hommes spéciaux, qui se » sont sérieusement occupés de cette matière, et vous concevrez facilement la préférence que nous » accordons au chant Grégorien. Cependant il ne suffit point que le plain-chant ait en lui-même des » beautés reconnues; il faut encore qu'il soit exécuté par des chantres qui en connaissent les prin- » cipes, et savent en appliquer les règles. »

Pour se conformer à ce premier article du Décret, MM. les Curés doivent réunir dans chaque paroisse un nombre de chantres proportionné à l'étendue de l'église : sans cette condition le chant Grégorien ne saurait être fait *avec décence et comme il convient;* et pour cette raison les Conseils de fabrique ne sauraient s'opposer aux dépenses qui peuvent en résulter. On obtiendra facilement de bonnes voix, si on met les places au concours et qu'on y attache un traitement convenable. Les maîtres de chant ou les Curés doivent, surtout au commencement, réunir souvent tous les chantres pour faire des répétitions générales. Ils doivent s'attacher à former, à cultiver les voix, à apprendre à chanter avec goût (1), et spécialement à observer avec beaucoup d'ensemble le rhythme et la mesure propre au chant Grégorien; ils y donneront toutes les autres instructions nécessaires pour parvenir à une exécution convenable et décente (Voyez l'art. IV et les observations). Ils défendront sévèrement aux chantres d'harmoniser à leur manière l'œuvre si respectable de l'antiquité chrétienne, en improvisant une seconde, une troisième partie. L'organiste évitera également avec soin de blesser par son accompagnement la grave simplicité du chant Grégorien (Voyez l'art. VII et les observations).

Il est à désirer que les éléments du plain-chant soient enseignés dans les écoles primaires. Les enfants qui se distinguent par leurs progrès et par leur bonne conduite, trouveraient une douce récompense à être admis à chanter à l'église. Le rétablissement des anciennes Maîtrises, où les enfants de chœur recevaient une instruction musicale complète, serait aussi d'une grande utilité pour le progrès du chant et de la musique sacrée. Mais c'est dans les Collèges, et surtout dans les Grands et Petits Séminaires, que l'on doit propager le goût du chant Grégorien par des exercices fréquents et bien dirigés, et par une exécution toujours soignée ; car c'est de ces établissements que doivent sortir ceux qui plus tard devront sous ce rapport diriger les autres, et prévenir les abus.



ARTICLE DEUX.

Ubi cantus musicus adhibetur, curent Parochi ut sit gravis, decorus, suavis ac pius : invigilentque ne profani moduli introducantur, aut qui levitatem spirent, nimiove strepitu affectus pietatis potiùs dissipent quàm foveant et excitent.

Si l'on fait usage du chant musical, MM. les Curés auront soin qu'il soit grave, décent, suave et religieux, et ils veilleront à ce qu'on n'y mêle point des airs profanes ou qui respirent la légèreté, ni des pièces bruyantes, plus propres à dissiper qu'à nourrir et à exciter les affections pieuses.

OBSERVATIONS.

Dès que dans toutes les paroisses on exécutera exactement les dispositions de l'art. I, la force même des choses fera disparaître de nos solennités un genre de musique qui a donné lieu aux abus indiqués par l'art. II. Le bon goût des musiciens instruits sera là-dessus d'accord avec les sentiments pieux des fidèles.

On ne doit jamais remplacer le plain-chant par la musique, sans avoir tous les éléments nécessaires pour que celle-ci puisse être, au moins relativement, digne de nos temples, autant par le caractère des compositions musicales que par les qualités de ceux qui doivent les exécuter. Il ne faut point dans le lieu saint scandaliser, affliger l'oreille des fidèles, pour plaire aux caprices d'un petit nombre d'amateurs peu éclairés.

Quant aux pièces mêmes, les maîtres de musique n'ignorent pas que peu de compositeurs, parmi les modernes surtout, ont atteint le but que l'Eglise s'est proposé en permettant la musique dans les offices divins. Elles sont certainement bien rares les pièces, dont l'exécution élève le cœur des fidèles à la contemplation des choses célestes et les excite à prier. Sans parler de tant de compositions d'un ordre inférieur, qui n'ont aucun caractère, presque toutes les Messes solennelles, presque tous les grands motets s'éloignent du but. Ecrits dans ce qu'on appelle le style *dramatique* ou *descriptif*, et comme tels passant et repassant sans cesse d'une nuance à une autre, du tendre au terrible, du calme au bruyant, loin de nourrir la dévotion et d'entretenir le recueillement, ils deviennent un sujet continuel de distraction.

Les maîtres de musique qui ont à cœur de se montrer dignes de la confiance des Curés, et de la charge à laquelle ils sont élevés, doivent donc être sévères et prudents dans le choix des pièces, et avoir constamment en vue de bien remplir les intentions de l'Eglise; ils doivent s'entourer à cet effet de toutes les lumières et de tous les conseils, dont ils peuvent avoir besoin.

(1) On croit souvent rehausser la solennité des offices en chantant haut : c'est une erreur ; en chantant trop haut, on ôte au chant la gravité qui lui appartient, et on empêche la voix de devenir ronde et sonore.

ARTICLE TROIS.

Quæ cantantur, officio semper concordent, atque ex Missali, Breviario vel Scripturâ sacrâ desumpta sint. Porrò rarissimè permittatur usus linguæ vulgaris.

Les paroles qu'on chante doivent toujours s'accorder avec l'office ; et elles doivent être tirées du Missel, du Bréviaire ou de l'Ecriture Sainte. On ne peut que très-rarement faire usage de la langue vulgaire.

OBSERVATIONS.

Rien n'est plus juste que cette disposition, puisqu'il serait inconvenant de chanter, par exemple, au jubé des cantiques en l'honneur de la sainte Vierge ou d'un Saint, pendant que le Prêtre est occupé à l'autel à adorer le saint Sacrement ou à prier pour les morts.

Aussi plusieurs Papes ont-ils pris des mesures pour empêcher qu'on ne chante des motets ou d'autres pièces étrangères à l'office qu'on célèbre. Innocent XII a fait publier un décret concernant la Messe et les Vêpres, dont voici les dispositions : *Sa Sainteté défend absolument de chanter dans aucune église des motets ou d'autres compositions; seulement elle permet à la Messe l'Introït, le Graduel et l'Offertoire, et aux Vêpres les antiennes avant et après les psaumes, sans la moindre altération, de manière que les musiciens se conforment entièrement au chœur; car, comme le chœur ne peut rien ajouter à l'office ou à la Messe, la même défense existe pour les musiciens. Sa Sainteté permet néanmoins qu'à l'Elévation de la Messe et pendant l'exposition du très-saint Sacrement, on chante des motets tirés des hymnes de St. Thomas, ou des antiennes du Bréviaire, ou de la Messe de la fête du très-saint Sacrement, sans cependant rien changer aux paroles.*

Quant au Salut, les chantres doivent prendre pour règle invariable de chanter des psaumes, des hymnes, des antiennes ou des motets qui correspondent à l'oraison qui doit les suivre; et ils ne doivent jamais se permettre de remplacer l'*Ave Maria* par une autre pièce de chant quelconque. Ce serait manquer grièvement contre les prescriptions de cet article, que d'exécuter au Salut des oratorios, des cantiques, ou d'autres motets qui n'ont pas de rapport au St. Sacrement, à la sainte Vierge ou aux Saints dont on fait la commémoraison.



ARTICLE QUATRE.

Curandum ut verba quæ cantantur, planè perfectèque intelligantur.

Il faut toujours avoir soin que les paroles qu'on chante, puissent être bien entendues et comprises.

OBSERVATIONS.

Les chantres doivent donc s'attacher à bien prononcer les paroles qu'ils chantent. Il est à désirer que lorsqu'ils ne savent pas la langue latine, MM. les Curés et Vicaires les exercent dans la prononciation.

Pour parvenir à une exécution convenable, non-seulement le maître de chant doit avoir étudié le sens des paroles; il faut encore qu'il soit pénétré des sentiments qu'elles expriment, et qu'il ait l'art de communiquer ceux-ci à tous les exécutants.

ARTICLE CINQ.

Quæ sub Introitu, Offertorio, Elevatione et Communione cantantur, ne sic protrahantur ut exspectando celebrans sacrificium interrumpere cogatur. Neque etiam Hymnus angelicus, Symbolum, aut ea quæ sub Laudibus vespertinis cantantur, sic protrahantur ut Missa sine concione ultra horam, Laudes Vespertinæ ultra tres horæ quadrantes durent. Constat enim immodicam divinorum officiorum longitudinem pietati fidelium nocere.

Ce qu'on chante à l'Intfoït, à l'Offertoire, à l'Elévation et à la Communion, ne peut être prolongé de manière que le célébrant soit obligé d'attendre et d'interrompre le Sacrifice. De même le *Gloria*, le *Credo*, et ce qu'on chante le soir au Salut, ne doit pas être tellement long, que la Messe sans sermon dure plus d'une heure, et le Salut plus de trois quarts d'heure. Car il est certain que la trop grande longueur des offices divins nuit à la piété des fidèles.

OBSERVATIONS.

L'Église défend d'une manière rigoureuse que le St. Sacrifice de la Messe, une fois qu'il est commencé, soit interrompu sans motif légitime; et l'on comprend facilement qu'il ne peut être loisible aux chantres et aux musiciens de suspendre cette sainte action pour achever une pièce de chant ou de musique. Les maîtres de chant doivent donc choisir les pièces de manière qu'ils ne fassent pas attendre le Prêtre lorsqu'il doit commencer le *Gloria in excelsis*, la Préface, le *Pater noster* ou le *Dominus vobiscum* après la Communion.

Cet article prescrit avec raison que la Messe ne dure pas plus d'une heure, ni le Salut plus de trois quarts d'heure : car l'expérience prouve que la trop grande longueur des offices en détourne bien des personnes.



ARTICLE SIX.

Instrumenta musica, si cantui adjunguntur, adhibeantur solummodo, *ut monet Bened. XIV, Constit. cit.* § 12, ad vim verborum cantui adjiciendam, ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum divinarumque rerum amorem incitentur. *Quare caveatur diligenter ne instrumenta opprimant vocem cantantium et quasi sepeliant sensum verborum.*

Si on fait accompagner le chant par des instruments de musique, *il faut qu'ils servent uniquement*, d'après l'avis de Benoît XIV, Constit. citée §. 12, *à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles, et à l'amour de Dieu et des choses divines.* On doit donc prendre garde que les instruments ne couvrent la voix des chantres, et n'étouffent, pour ainsi dire, le sens des paroles.

OBSERVATIONS.

Les auteurs qui ont écrit sur la musique sacrée, ne sont pas d'accord sur l'emploi des instruments. Il y en a qui prétendent qu'ils doivent être totalement exclus des églises; ils ont pour eux l'usage établi de temps immémorial dans la Chapelle Papale. D'autres soutiennent que les instruments peuvent être admis, mais ils exceptent les violons, parce que, disent-ils, leurs sons aigus excitent plutôt la gaieté, qu'ils n'inspirent ce profond respect et ce recueillement qu'exigent nos saints Mystères. D'autres voudraient qu'on se bornât aux instruments à vent, tandis que le Concile de Milan, tenu sous St. Charles Borromée, exclut aussi ces derniers, et veut qu'on se borne absolument à l'orgue. Le savant Pape Benoît XIV, après avoir rapporté les différentes opinions, ajoute qu'il a consulté des maîtres de chapelle distingués, et que d'après leur avis, il conseille de n'employer dans les églises que l'orgue, le basson, le violoncelle, la viole et les violons, parce que ces instruments servent à corroborer et à soutenir la voix des chantres, et de bannir tous les autres instruments, parce qu'ils rendent la musique trop théâtrale. Depuis cette époque de nouveaux instruments ont été inventés, d'autres ont été perfectionnés. Nous pensons qu'il est inutile de prescrire une règle générale sur le choix des instruments, car il est certain *que*, comme dit l'article six, *les instruments ne peuvent servir qu'à ajouter de la force au chant, et qu'ils ne peuvent couvrir la voix des chantres, ni étouffer, pour ainsi dire, le sens des paroles*, et dès-lors un bon Maître de musique doit d'abord se procurer un nombre suffisant de voix, et choisir ensuite les instruments de manière à renforcer le chant, sans le couvrir.

Ceci rentre d'ailleurs dans l'art. II, et tend à proscrire des églises ce genre de musique moderne, où les instruments font souvent la partie principale, et les voix ne font qu'accompagner.



ARTICLE SEPT.

Symphoniæ, quæ solis instrumentis sine cantu fiunt, si in processionibus aliisve officiis divinis adhibentur, sint graves, et ad devotionem excitandam compositæ, neque nimiâ prolixitate tædium adferant.

Les symphonies qu'on exécute avec les seuls instruments et sans chant, si on en fait usage dans les processions ou dans d'autres offices divins, doivent être graves et de nature à exciter la dévotion, et il faut qu'elles n'ennuient pas par leur longueur.

OBSERVATIONS.

L'Eglise ne défend point d'exécuter pendant les offices divins, des pièces d'orgue ou des morceaux d'ensemble au moyen d'autres instruments, pour remplir les intervalles où le chant cesse : mais elle exige avec raison que ces pièces soient graves, et toujours de nature à exciter les fidèles au recueillement et à la prière, et qu'elles ne fatiguent point par une longueur démesurée. C'est à quoi les organistes doivent bien faire attention ; car il ne faut pas qu'ils se permettent de tirer d'un instrument, religieux par excellence, des sons légers et même entièrement profanes.

Il est impossible que tous les organistes soient doués des talents nécessaires pour improviser d'une manière décente, surtout dans ce style grave et sévère qui seul convient à l'Eglise ; c'est pourquoi il serait à désirer qu'on publiât des cahiers ou manuels approuvés, dans lesquels on donnerait des *préludes* des *accompagnements* et des *versets* pour les diverses Messes en plain-chant : ainsi que pour les antiennes les plus usitées au Salut : les organistes s'en serviraient avec avantatage : dans certains cas, ils pourraient même être obligés de s'y conformer exactement.



ARTICLE HUIT.

Commendamus ut à musicâ sacrâ amoveatur quidquid ab illius scopo alienum est, solive curiositati vel oblectationi audientium aut etiam famæ auctorum inservit. Severè autem prohibemus ne cantiones, modulationesve theatrales, militares vel mundanæ ad sacros concentus transferantur.

Nous recommandons d'écater de la musique sacrée tout ce qui est étranger à son but, tout ce qui ne sert qu'à satisfaire la curiosité ou le plaisir du public, ou à donner de la réputation aux auteurs. Nous défendons sévèrement d'introduire dans les églises les chants ou les airs de théâtre, la musique militaire ou mondaine.

OBSERVATIONS.

Il faut le répéter ici : on ne s'écarte que trop souvent du but de la musique sacrée. On l'emploie pour attirer plus de monde aux offices, et tandis qu'on éloigne les personnes vraiment pieuses, on y attire celles qui ne viennent que pour la musique, et dont la conduite à l'Eglise ferait souhaiter qu'elles n'y vinssent point.

Rien n'est plus révoltant que d'entendre à l'église des pièces de théâtres, des marches au son desquelles le soldat est conduit au combat, ou des airs qu'on chante dans les rues ou dans les réunions mondaines. C'est une véritable profanation de la maison de Dieu, que d'y exécuter des pièces semblables. Les organistes et les maîtres de musique doivent donc avoir un soin tout particulier de s'assurer que les pièces qu'ils jouent ou font jouer, soient sous ce rapport à l'abri de tout reproche.

Il y a un abus, qu'il est bon de signaler ici d'une manière spéciale. Il arrive quelquefois que des Sociétés d'harmonie, admises à l'église ou aux processions, poussent l'oubli des convenances jusqu'à y faire entendre des *marches guerrières*, des *airs de danse*, des *ouvertures*, des *mélanges* ou d'autres *divertissements sur des motifs d'opéra ou sur des thèmes profanes.* MM. les Curés, avant d'admettre un corps de musique dans leur église, doivent prendre connaissance des titres et du caractère de tout ce qu'il se propose d'exécuter, afin de s'assurer d'avance qu'il ne jouera rien de contraire à la sainteté du lieu.

ARTICLE NEUF.

Curent Parochi ut qui ad cantandum vel organa aliave instrumenta pulsanda in officiis divinis et maximè in processionibus admittuntur, vitam verè christianam ducant, et piè decenterque suo munere fungantur. Nec fœminæ admittantur, præterquam in sacellis et ecclesiis monialium aliarumque fœminarum Deo devotarum.

Mandamus ut Parochi et ecclesiarum sacellorumque Rectores præfata sedulò explicent inculcentque organistis et cantûs ac musicæ magistris, eisque commendent ut finem quem Ecclesia per cantum et musicam obtinere intendit, constanter ob oculos habeant.

Actum Mechliniæ in Congregatione Adm. RR. DD. Archipresbyterorum, die 26 *mensis Aprilis anni* 1842.

ENGELBERTUS Card Arch. Mechl.

De Mandato Eminentiæ suæ. J. J. G. Bagdet, Secr.

MM. les Curés auront soin que ceux qui sont admis à chanter, à toucher l'orgue, ou à jouer des instruments dans les offices divins, et surtout dans les processions, mènent une vie vraiment chrétienne, et s'acquittent de leur charge avec piété et avec décence. On n'admettra les personnes du sexe que dans les chapelles et les églises des religieuses.

Nous ordonnons aux Curés et aux Recteurs des églises et chapelles d'expliquer avec soin tout ce qui précède aux organistes et aux maîtres de chant et de musique, et de leur recommander d'avoir constamment devant les yeux le but que l'Eglise veut obtenir par le chant et la musique.

Fait à Malines dans la Congrégation des Doyens le 26 du mois d'Avril de l'an 1842.

ENGELBERT Card. Arch. de Malines.

Par Mandement de Son Emin. J. J. G. Bagdet, Secr.

OBSERVATIONS.

L'auteur de l'article sur *la musique religieuse*, que nous avons déjà cité, dit avec raison au sujet de ce dernier article du Décret, qu'il lui paraît plus qu'étrange de rencontrer aux jubés des exécutants et même des directeurs d'orchestre du théâtre. *Comment est-il possible*, ajoute-t-il, *que ces personnes aient le goût sévère et pieux de la musique religieuse, elles qui s'occupent habituellement de la musique légère et profane?*

Les Sociétés d'harmonie laissent quelquefois beaucoup à désirer sous le rapport de la conduite de leurs membres, ou de la manière dont ils se comportent pendant les offices ou les processions. Dans ces cas, MM. les Curés ne peuvent pas les y admettre, et ils doivent se contenter du chant ordinaire, à moins qu'ils ne préfèrent employer dans les processions des chœurs de chantres avec accompagnement d'instruments à vent, ou des chœurs de jeunes gens, auxquels ils auraient fait apprendre des hymnes, des cantiques ou d'autres chants d'ensemble, écrits en style religieux sur les paroles du Processionnel.

Terminons ces observations par les excellents avis d'un judicieux auteur de la fin du dernier siècle.

« La musique d'église est faite pour transporter l'âme dans les cieux parmi les Chœurs des » Anges; et souvent on y introduit des airs profanes, empruntés des opéras, qui nous transportent » au théâtre, au milieu de ses extravagances lyriques. C'est un défaut de goût intolérable, qui » répugne au bon-sens, choque la bienséance, scandalise les honnêtes-gens, et mérite d'être » sifflé par tous les connaisseurs, les amateurs, les virtuoses. La méthode que suivaient les » anciens, est la seule qui convienne à la musique sacrée. Leur première attention était qu'on » ne perdît pas une seule parole de leur chant. En conséquence le mélange des voix ne cau- » sait point de confusion dans leur musique, comme dans la nôtre, parce qu'elles prononçaient » toutes ensemble le même mot, et que parmi ces voix il y en avait toujours une plus claire et » plus sonore, qui dominait toutes les autres. De plus, les anciens avaient extrêmement à » cœur que leur chant fût naturel, simple, noble, touchant, et surtout proportionné à sa signi- » fication, de manière qu'il pût réunir tous les agréments de la mélodie avec tous les avantages » de la déclamation. Aussi Vossius, dans son traité du chant, des poëmes et de la force du » rhythme, prétend-il que la décadence et le peu d'effet de notre musique, viennent de ce » qu'il n'y a plus de proportion entre les paroles et le chant, de ce qu'on a dépouillé les paroles » de la vraie prononciation, et qu'on les chante si confusément, qu'elles ne sont point enten- » dues. Saint Clément d'Alexandrie, très-instruit et très-curieux des antiquités, assure que les » Hébreux, dans la musique destinée pour le Temple, observaient le ton grave du chant dorique, » presque tout composé de spondées. Puissent nos savants compositeurs de motets se réformer » en se rapprochant des Anciens! Au lieu de nous donner une musique compliquée, toute ar- » tificielle, et trop éloignée du ton de la belle nature, pour être l'expression du sentiment; une » musique confuse et bruyante qui remplit l'oreille de sons vagues, sans rien dire au cœur; une » musique si assommante par sa longueur, que ceux qui en sont le plus avides, en sortent tou- » jours excédés; une musique molle et langoureuse, ou fade et monotone, ou légère et sautil- » lante, plus dignes des parades que du lieu saint (enfin qui pourrait faire l'énumération des vices, » qui déparent la musique des Cathédrales ou Collégiales, dont on est si las?). Au lieu donc de » s'attacher uniquement à plaire au petit nombre des gens de l'art, dont les vues sont trop » bornées, nos Orphées modernes, nos sages Amphions, pénétrés de la fin sublime, qui doit » élever leur génie, encourager leur talent, annoblir leur profession, envisageront la gloire du » grand Maître dont ils se chargent d'exécuter et d'embellir les louanges; alors la beauté de leurs » cantiques, les charmes de leur harmonie assureront à Dieu l'hommage de tous les cœurs; et par » un prodige nouveau ce sera au plaisir même que la Religion devra son triomphe. » (*Le Théologien philosophe* par Mr. Pontallier. Paris. 1786. Tome 2. page 213 et suiv.)

APPROBATION.

Nous approuvons la traduction qui précède de notre Décret concernant le chant et la musique d'église, ainsi que les Observations dont elle est accompagnée, et Nous exhortons vivement les maîtres de chant et de musique de notre diocèse à bien s'en pénétrer.

Afin d'encourager les compositions de bons morceaux de chant et de musique sacrée, nous approuverons volontiers pour l'usage des églises de notre diocèse, ceux qui d'après le jugement des personnes auxquelles nous en confierons l'examen, réuniront les conditions voulues par notre Décret et expliquées dans ces Observations.

Donné à Malines le 22 Novembre 1842.

ENGELBERT Card. Arch. de Malines.

La Notification suivante, publiée récemment à Rome par le Cardinal Patrizi, Vicaire Général de Sa Sainteté, contient une approbation si éclatante des dispositions du Décret de Son Eminence Le Cardinal Archevêque, que nous ne pouvons nous dispenser d'en joindre ici la traduction en entier :

NOTIFICATION.

CONSTANTIN, par la miséricorde de Dieu, etc.

Les musiques dont on permet l'usage dans les églises, avec la seule intention d'entretenir la foi des fidèles, ne servent plus maintenant qu'à distraire leur esprit et à profaner le temple de Dieu. Loin d'y conserver la gravité propre à la majesté des louanges adressées au Seigneur, elles sont réduites au contraire, soit par l'emploi d'instruments bruyants inusités jusqu'ici, soit par le caractère profane du chant, à de scandaleuses productions théâtrales.

Plus d'une fois nos illustres Prédécesseurs ont par plusieurs édits, réclamé contre un abus aussi intolérable, et se sont élevés contre ces insipides répétitions et transformations de paroles dans les psaumes et les hymnes, dont l'effet est de fatiguer la dévotion, au lieu de la soutenir. Outre ces inconvénients, ces musiques en ont un autre, qui est de prolonger les offices contre l'ordre qui veut que les Messes soient terminées à midi, et les Vêpres à *l'Ave Maria*.

Voulant donc, pour satisfaire à nos devoirs, établir dans leur plus stricte observance les édits ci-dessus mentionnés, nous ordonnons ce qui suit:

1.° Les musiques dites *de chapelle* sont seules permises dans les églises. Dans le cas où on voudrait y exécuter des *musiques instrumentées*, il faudra en demander la permission à Nous, ou à Mgr. le Vice-régent. Et bien que cette permission ne doive être accordée qu'en quelques rares occasions, on ne la donnera encore que sous la condition qu'on ne fera jamais usage de grosses caisses, de tambours, de harpes, ni d'autres instruments semblables, ou inusités, ou trop bruyants.

2.° Dans les musiques *de chapelle*, ainsi que dans celles *instrumentées*, on devra imprimer le caractère, le plus grave au chant, sans y mêler rien qui rappelle le théâtre ou sente le style profane. On devra encore éviter les répétitions prolixes des versets, et il est absolument défendu de les transposer arbitrairement.

3.° Lorsqu'on exécutera des Messes chantées pendant l'exposition et la bénédiction du Saint Sacrement, ainsi que dans tous les autres offices, les organistes ne se permettront pas d'exécuter des *sonates théâtrales*, ou qui distraient trop l'attention ; mais ils feront choix, au contraire, de morceaux qui entretiennent le recueillement et la dévotion.

4.° Les maîtres de chapelle et organistes qui contreviendront aux susdites dispositions, seront la première fois soumis à l'amende de dix écus, destinée à des usages pieux. En cas de seconde contravention, ladite amende sera doublée ; et à la troisième, défense sera faite au maître de chapelle et à l'organiste, d'exercer ses fonctions dans les églises, pendant un temps dont nous fixerons la durée selon notre volonté.

5.° Cette amende doublée et d'autres punitions encore seront infligées à tous les Recteurs et Sacristains des églises, qui laisseront exécuter des musiques que nous défendons, ou qui permettront que les Messes et les Vêpres ne soient terminées aux heures prescrites.

Donné en Notre résidence le 16 Août 1842.

CONSTANTIN Vicaire de Sa Sainteté.



